جبرا إبراهيم جبرا

دراسات نقدية

الحرية والطوفان

المؤسسة العربية للدراسات والنشر



الحرية والطوفان

جبرا ابراهيم جبرا

الحرية والطوفان

دراسات نقدية

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير
ت ٣١٢١٥٦ ـ برقياً « موكيالي » بيروت
ص . ب . ١١/٥٤٦٠ بيروت

كتب في النقد للمؤلف

الحرية والطوفان

* الرحلة الثامنة
* النار والجوهر
* جواد سليم ونصب الحرية

كتب في النقد ترجمها المؤلف

* قلعة آكسل ، لادموند ولسون
* شكسبير معاصرنا ، لإيان كوت
* الأسطورة والرمز ، لخمسة عشر ناقداً
* الأديب وصناعته ، لعشرة نقاد
* آفاق الفن ، لألكسندر اليوت
* الحياة في الدرامة ، لاريك بنتلي

الطبعة الأولى بيروت ١٩٦٠

الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٩

الذروة في الأدب والفن

١

الذروة ، او ما يسمى في الانكليزية climax ، في الفن والادب ، تكاد تكون من مخترعات الاوروبيين . فالموسيقى والرواية والشعر والمسرحية ، كلها تبنى على قاعدة كادت تصبح من البديهيات ، وهي ان عناصر القطعة الفنية يجب ان تكون متفرقة متباعدة اول الامر ، ثم تتقارب ، وبعد ذلك تصطرع ، ثم تبلغ الذروة من العنف : وعنـــدها تنحل الازمة ، ويعقبها هبوط او سلام يؤدي الى النهاية .

والذروة في اختبار الانسان شيء مألوف ، بل امر غريزي في بعض الاحيان. والاورغزم الجنسي اوضح مثـــل على ذلك ، لانه ذروة العاطفة على اعنف ما تكون ، وهي ذروة تؤدي الى الاسترخاء والراحة . كما ان انفجار الغضب يمثل ذلك ايضاً ، وبخاصة اذا وقع بعد استفزاز بطيء ملح ، وهو قد ينتهي الى نتائج مزعجة ، ولكنها نتائج يتـــلوها دائماً الشعور بالهبوط . والذروة في الكتابة الابداعية والموسيقى هي في شبه الذروة الجنسية والذروة الانفعاليـة بالضبط ، ولذلك يجد المرء فيها لذة لانها ، وان تكن فنية ، انعكاس لميل متأصل في النفس.

ونحن اذا نظرنا الى مظاهر الذروة العاطفية وجدنا انها تقارب النشوة ، فيكاد

يصبح تصرف المرء، وهو يعانيها ، لا شعورياً ؛ وقد يتفوه بكلام لم يقصد ان يقوله . فاذا ما تخطى الذروة وهبط، فانه يشعر بتراخ غريب لا في جسمه فحسب بل في ذهنه ايضاً ، وقد يعقب ذلك عند بعض الناس بكاء او ضحك لا يملكون في انفسهم له دفعاً .

وقد تطورت الفنون الاوروبية بأساليبها ، وكانت نهاية التطور في معظمها ان امست مبنية على شكل تصاعدي نحو العنف له ذروة نهائيـة هي ، كما قلت ، انعكاس للنهاية الانفعالية في الانسان . ولذلك كلما كانت اهداف التعبير اقرب الى تصوير العاطفة الفردية ، كان التركيب الفني اقرب الى شكل الذروة . غير ان العجيب هو ان هذا « التركيب الذروي » لم يوجد (الا في حالات شاذة) في الفنون العربيـــة حتى الايام الاخيرة — حين جعل الادباء والفنانون العرب يتطلعون الى الغرب في اساليبهم .

خذ الموسيقى مثلًا : ان موسيقى المقامات الشرقية (حين تعزف بدون غناء) وموسيقى « التقاسيم » نجد لها مقابلًا في الابداع الاوروبي في الموسيقى المؤلفة قبل اواسط القرن الثـامن عشر . فموسيقى باخ وفيفالدي وبالسترينا مع تعقدها تبنى على قواعد فيها شبه شديد بقواعد الموسيقى الشرقية : فالقاعدة الرئيسية في كلتيهما هي التكرار والتوالي حسب « مقـــام » معين (mode) . غير ان الموسيقى الاوروبية تمتاز عن الشرقية بكونها « بوليفونية » — اي متعددة الانغام في نفس الوقت؛ فيكون هناك على الاقل نغمان —او ثلاثة او اربعة — يعزفان متوازيين، حسب اصول معينة ، فتكون النتيجة انسجاماً رائعاً يكسب الموسيقى عمقـاً لا تعرفه الموسيقى الشرقية، كما انه يوجد فيها امكانيات للتعبير هي في الواقع معدومة في المقامات وغيرهـا من موسيقانا ، لان الاخيرة منفردة النغم ، تعزف الآلات المختلفة فيها نفس اللحن ، فتكون كالجدول الرقراق الذي يشف عن مجراه ، بينما نشعر ان موسيقى باخ ومن سبقوه كالنهر العميق قد يتهاوى احياناً فوق الصخور او انها احيانـــاً كالبحر الزاخر . وكلما دنونا من القرن التاسع عشر اقتربت الاشكال الموسيقية من التركيب الذروي : فنجد ان الذروة تتضح شيئاً فشيئاً

في موسيقى هايدن وموتسارت وفي مؤلفات بيتهوفن الباكرة ، الى ان تتخذ شكلها الثابت في موسيقى بيتهوفن الناضجة (مثلاً في السيمفونية الخامسة فما بعد ، والكونشرتو للبيانو الثالثة فما بعد) .

وهذا امر جدير بالملاحظة . ففي اواخر القرن الثامن عشر ، واثناء القرن التاسع عشر برمتـه ، اصبحت العاطفة الفردية الملهم الاكبر في الفن ، وانصرف المبدعون عن القوانين والقواعــد التي كان الكلاسيكيون يحتّمون على انفسهم طاعتها ، لكي يغدو الفن الجديد مرآة للروح الثائرة الجديدة التي اوجدتها حينئذ الظروف الاقتصادية والسياسية . فكما نادت الثورة الفرنسية بحقوق « الانسان » هكذا طالب الموسيقيون والشعراء بحقوق « النفس البشرية » : فجعلوا ابداعهم صورة عن أنفسهم وما يخالجها من اضطراب وتحد للآلهة وصراع مع الاقدار . فليس من الغريب اذن ان يكون الهدف الجديد في البناء الموسيقي هو الذروة ، التي تمثل نهاية العنف ، وسورة الكفاح ، واحياناً غاية اليأس .

فموسيقى القرن التاسع عشر في جميع اقطـــار اوروبا ليست الا موسيقى الذروة ، وبدونها لا تكاد توجـــد . انظر – عدا بيتهوفن – موسيقى برامز الالماني (وهو في سمفونياته الاربع امهر من بنى ذروة رائعة) وبرليوز الفرنسي (وسمفونيته الفانتزية Synphonie Phantastique توضح بقصتها ما قلته سابقاً) وشوبان البولندي ، وليست المجري ، وتشايكوفسكي الروسي ، وكثيرين غيرهم .

وهذه الفترة هي في الواقع الفترة الرومانسية : وانطلاق العواطف والتحامها ثم انتصارها او تحطمها هي من مبادىء الرومانسيين . ولكي يضفوا على هـــذه الفوضى الانفعالية شكلاً فنياً ، قالوا بوجوب فرض « وحدة » نهائيـــة عليها – والذروة هي الرباط الذي يربط في الختام العناصر المتفرقة في وحدة فنية .

اما في الموسيقى الشرقيـــة ، فما زالت القاعدة هي النغم الواحد والتكرار والتوالي . ولعل المرء يلاحظ ان الموسيقى التي تعزف في الملاهي – لكي ترافق راقصة ترقص على ايقاعها – تتسارع عندما تقارب النهاية كي تشتد الراقصة في

حركاتها التي تومىء بصراحة فاضحة الى حركات الجماع الجنسي . ولكنها مع ذلك خالية من الذروة الفنية من حيث التركيب الموسيقي نفسه ، لان السرعة الشديدة في الختام لا توحي بعنف او صراع عاطفي .

والموسيقى الشرقية تشيع فيها ـ من الناحية الفنية ـ نفس الروح التي نراها في القصة العربية على احسن ما نعرفها : حكايات الف ليلة وليلة . ففي هذه الحكايات ايضاً قلما نجد ما نستطيع ان نطلق عليه كلمة الذروة بالمعنى الحديث ، فالحوادث تتلاحق دون ان تتركب الواحدة على الاخرى . اي ان الحوادث في كل قصة لا تنمو نمواً عضوياً متماسكاً ، بحيث تكون النهاية ملتقى خطوطها جميعاً لان اهتمام القاص (كاهتمام السامع) هو في حمـــل البطل من جو الى جو ، ومن مخاطرة الى مخاطرة . والهدف منها هو استعراض « المخاطر والاهوال التي تشيب من هولها الولدان » وان تكن « المخاطر والاهوال » في اكثر الاحيـان ، في سبيل معشوقة . وعندما تكون كذلك ، تسبغ فكرة المعشوقة شيئاً من الوحدة النهائية ـ وهي وحـــدة ضعيفة بالطبع ـ على القصة ، فيكون زواج البطل من معشوقته في النهاية اقرب شيء الى ما قد نسميه بالذروة . ولكنها في الغالب نهاية تفرض على القصة فرضاً لكي يفرغ القاص منها عند حد ما ، لا ذروة ادت اليها عناصر القصة المختلفة .

والرواية الاوروبية كانت في شبه حكايات الف ليلة وليلة حتى اواخر القرن الثامن عشر . فهي روايات حوادث او « مواقف » لا روايات شخصيات يبغي الكاتب عرض ما في دخائلها من مشاكل نفسية . فسواء أأخذنا قصص بوكاتشيو ، او روايات فولتير (مثلاً كانديد ، وزاديغ) ، او روايات الانكليز في القرن الثامن عشر كروبنسون كروزو لديفو او طوم جونز لفيلدنغ ـ نجدها جميعاً ، مثل قصص الف ليلة وليلة ، تعنى « بالمخاطر والاهوال » او النكات الغرامية ، او العبر الحكمية : اما التركيب الذروي الشامل فلن نجده فيها الى ان نـدنو من نهاية القرن الثامن عشر ، ثم نلج القرن التاسع عشر حيث نجـــد ان الرواية ، كالموسيقى ، تأخذ في التركيز بحوادثها ، وتجعل نفسية البطل تطغى على المواقف ،

فتغدو الحوادث مركبة بحيث تشترك كلها معاً في خلق ذروة العنف في النهاية . فرواية القرن التاسع عشر ، كموسيقاه ، هي رواية الذروة ، وكلما تقدمنا فيه وجدنا الذروة اكثر تعقيداً واقوى . وأمثال هذه الرواية « آلام فرتر » لغوتيه (اواخر القرن الثامن عشر) و « الكبرياء والتعصب » لجين اوستن الانكليزية (اوائل القرن التاسع عشر) و « مدام بوفاري » لفلوبير (١٨٥٤) ـ ولعلها قمة هـذا التطور القصصي وأم الرواية الحديثـة ـ و « الاخوان كرامازوف » لدوستويفسكي (اواخر القرن التاسع عشر) .

ولعل ظاهرة أهم من هـذه هي ظهور « القصة القصيرة » بعقدتهـا الواضحة المركزة ، وذروتها السريعة ، في غضون هذا القرن . كانت القصة القصيرة قبـل ذلك اشبه بالنكتة ، اما في القرن التاسع عشر فانها اصبحت قطعة فنيـة ذروية التركيب. ولا حاجة لذكر ابطالها الفرنسيين الكثيرين الى ان تبلغ شكلها الرائع على يدي غي دي/موباسان.

ولكن الغريب في أمر هذا التركيب الفني الذي شاع في كل انواع التعبير عن النفس في القرن التاسع عشر ، هو انه كان موجوداً قبل ذلك بقرنين او ثلاثة على احسن ما يكون في المسرحية . فقد بلغت المسرحيـة في عهد شكسبير غاية من الروعـة الذروية قلما بلغتها في أي عصر آخر . لم تكن الدرامـة في القرن الخامس عشر وما قبله الا ضرباً من سرد الحوادث المتعاقبة بشكل تمثيلي ، وكان الغرض منها عادة اما دينياً او أخلاقيـاً كما في « المسرحيات الاخلاقيـة » Morality Plays ، حيث يسمى الاشخاص باسماء الطبائع التي يتصفون بهـا ، مثل : الجشِع ، الحسود ، الزاني ، الصالح ، الخ. او : الصداقة ، المال ، الحب ، الموت ، وما شابه ذلك . وعندما تطورت هـذه المسرحيات غدت على الاكثر قصصاً تمثيلية تدور حول فكرة «سقوط الامراء » ـ وهي فكرة اخلاقية ايضاً ، تستهدف ايضاح عبرة واحـدة هي : « مهما علا شأن الانسان ، فانـه اذا اخطأ سيسقط يوماً ، فليعتبر الناس بذلك » غير ان هـذه الفكرة تطورت من حيث التركيب والبنـاء على ايدي شكسبير ومعاصريه تطوراً ادركت به نضجاً فنياً

ونفاذاً سيكولوجياً كلاهما جديد في الادب الغربي . فغدت الخطيئة او النقص الخلقي في البطل مصدر المواقف المتواشجة التي تندفع فيها حركة هائلة توصل البطل الى ذروة عنيفة كذروة السمفونية في القرن التاسع عشر . وهكذا نجد ان ما يصح على الموسيقى في هذا القرن ، يصح على الدرامة في اواخر القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر : العاطفة الفردية ، اذ تجعل نفسية الفرد هدف الابداع ، توجد لنفسها في التعبير شكلاً ذروياً هو انعكاس لها . ولذلك نجد ان شكسبير ، خالق مكبث وهاملت ولير واوثلو ، يعتبر رومانسياً كغوتيه وكيتس وبيتهوفن .

ولعله جدير بالذكر ، ما دمنا بصدد المسرحية ، ان الذروة كانت مبدأ مهماً في المأساة الاغريقية ، وأرسطو في « كتاب الشعر » ينص على قواعد لا بد منها في المأساة ، كأن تكون المسرحية مبنية على « الشخصية » لا على « الحادث » ، وان تحتفظ « بالوحدات الثلاث » (وحدات الزمان والمكان والموضوع)، وان يكون فيها « اول ووسط وآخر » يؤدي الواحد منها الى الآخر ، بحيث تكون هناك نهاية تؤدي الى الحل . وهذه بحذافيرها هي قواعد المسرحية الاوروبية بعد عصر النهضة — اي بعد ان اطلع الكتاب على نقد ارسطو والمآسي الاغريقية ، واوجدوا فناً يجمع بين الروح الاوروبية الجديدة والقواعد الفنية القديمة . ومسرحيات راسين وموليير وكنغريف وغيرهم (في القرنين السابع عشر والثامن عشر) اوضح امثلة على ذلك .

اما المسرحية العربية — فلم توجد قط (بغض النظر عن انتاجنا المعاصر) . وقد حاول كتاب كثيرون ان يجدوا الاسباب لذلك ، وآراؤهم مختلفة . اما انا فأرى ان احد الاسباب — ولعله السبب الاهم — لذلك هو ان الابداع العربي لم يكن ذروياً قط ، ولم تقبل العبقرية العربية هذا النوع من التركيب الفني الذي يخيل الي ، امتازت به العبقرية الاوروبية فقط . فالمسرحية لا يمكن ان توجد بدون الذروة . ولما كانت هذه الذروة المسرحية في الغالب هي نهاية مكافحة البطل للآلهة او الاقدار (كما يقول الاغريق) ، او المجتمع (كما نقول اليوم) ،

فان العبقرية العربية رفضت هـذا الفن لانها عبقرية قدرية لا تسمح لنفسها بالشك فيما هو قائم ، ولا سيما الشك في عدل الله .

وفي الشعر العربي كانت الذروة مجهولة ـ وما زالت كذلك حتى في الشعر المعاصر ، الا في ما ندر . وهي مجهولة عنـد الشاعر والقارىء على السواء : فمن الجليّ انه لو افتقدها القارىء واحس بضرورتها لظهر من الشعراء من يحاول ارضاء قرائه . ففي القصيدة العربية ، يلي البيت الآخر في اكثر الاحيان حسبما اتفق ، وفي استطاعة المرء ان يقدم ويؤخر في الابيـات او يحذف بعضها دون ان يؤثر على المعنى ـ او على الغرض الذي ترمي اليه القصيدة ـ وذلك لان القصيدة العربية لا تبنى على « الوحدة الموضوعية » بل على « روعة المعاني » ذات القافية الواحدة . ولذلك قد تمتد القصيدة الواحدة فتكون في مئات الابيات : وما دامت هذه من بحر واحد وقافية واحدة ، فهي عند الشاعر ذات وحدة ترضيه ، وكل ما في الامر هو انها من وحي ظرف خاص او مناسبة معينة . فموضوع الشاعر العربي دوماً هو الحياة بكل ما فيها، ولا يهمه ان تكون معانيه مرتبطة ومتحدة في استهدافها نهاية عليا عنيفة . ولهذا قلما نجد في الشعراء القدامى المجيدين من يكتفي ببضعة ابيات للقصيدة الواحـدة يتركز فيها معنى متصل الجوانب او تتضح فيها صورة منفردة ، بل ان ذلك يعد عيباً على الشاعر اذ يعيره سامعوه بقصر النفس !

غير ان الامر على العكس في الشعر الاوروبي . فاذا تأملنا في شعر « النشيد » sonnet [١] ، وهو لون من الوان النظم تشترك فيه الامم الغربية ، نجد التركيب الذروي فيه جلياً بصورة مصغرة . فالشاعر في نشيده يجب ان ينتهي في البيتين الاخيرين (او على الاكثر في الابيات الاربعة الاخيرة) بقوة وفصل ، في حين يجعل كل الابيات السابقة تؤدي بمعانيها وايقاعها الى النهاية المحتومة في هذين البيتين.

---

(١) يكون « النشيد » دائماً في اربعة عشر بيتاً فقط ، وتترتب فيه القوافي على شكل خاص. وأول من استعمل هذا الضرب من الشعر الايطاليون – وبخاصة بترارك ودانتي – ثم اخذه عنهم الانكليز والفرنسيون وغيرهم وأنشاد شكسبير مشهورة (وفيها اتبع ترتيبـاً للقوافي خاصاً به) وكذلك انشاد ملتون (وفيها اتبع ترتيب القوافي الايطالي) .

ففي كل « نشيد » اذن صورة واحدة فقط : وهي قد تكون متعددة التفاصيل والالوان ، ولكنها صورة واحدة .

وهذا الضرب من البناء في الشعر الغربي اجمالاً أمر خطير للغاية : فيه يعتمد البيت على ما سبقه وما يليه ، والفقرة المتعـددة الابيات ترتكز عليها الفقرة التي تليها بحيث يتسع المعنى ويعمق الى ان تبلغ القصيدة ذروتهـا العاطفية . واشد ما يخشى الشاعر هو « الهبوط » anticlimax (او « عكس الذروة ») في تركيب قصيدته ، لانه حينئذ يكون قد اضاع القوة التي ينشدها والتأثير الناجم عنها .

ولكن ليس لدى الشاعر العربي شيء يخشاه من هـذا القبيل ، لان شعره لا يعتمد على البناء الهرمي ، بل على ما يمكننا ان نسميه بالبنـــاء المسطح : فالشعر العربي قريب الشبه جداً بالرسم العربي : اي فن الزخرفة . فكما نجد في القصيدة الواحدة ، مهما تعددت ابياتها ، روياً واحداً ، وبحراً واحـداً ، كذلك نجد في الزخرفة العربية شكلا واحـــداً يتكرر ، واذ يتكرر الشكل ينتشر في جميع الاتجاهات على السواء . وجمال هذا الفن يعتمد على انتشار الشكل الواحد انتشاراً يكاد يأخذ بالبصر ولا سيما عنـــدما توشى خطوطه بالذهب او الفضة ، وتملأ بعض اجزائه بالازرق او الاصفر او غيرهما من الالوان .

واذا اتسعنا في مدلول « الفن العربي » وأدمجنا فيه الفن الاسلامي عامة ـ حق لنا أن ندخل في بحثنا الفن الفارسي . غير ان هـذا الفن ايضاً يعتمد على التكرار الزخرفي ، او على الانتشار الذي لا يستهدف عمقاً في الابعاد او حصراً في الانتباه الى نقطة واحدة تتركز فيها غاية الصورة . فالرسام الفارسي ، كالشاعر العربي ، انما يعشق روعة الطبيعة وخطوطها المتناثرة عشق الشاعر للمعاني ، ويسعى الى ان يدخل في صورته كل ما يستطيع من الوان وخطوط ترمز الى حبه للحياة ، وهذا الرسم الذي تنحني فيه الخطوط وتلتوي في كل اتجاه ليس بأقل جمالاً من التصوير الاوروبي ذي الاعماق ، بل لعله أحياناً يفوقه جمالاً حسيًّا .

على ان التصوير الاوروبي ، منذ القرن الرابع عشر ، يستخدم عنصرين لا

يوجدان في الفن الاسلامي هما: التظليل chiaroscuro[1] والمنظور perspective[2] ويحصل الرسام بهما على ما هو اشبه بالذروة في الكتابة والموسيقى. فالخطوط التي اذا امتدت في اتجاه واحد تلتقي في نقطة واحدة، والضوء الموجه نحو ناحية معينة ضمن الظلال، لها على العين تأثير كتأثير الاصوات او العناصر الفكرية المبنية بعضها فوق بعض لكي تدرك نهاية ذروية، لانها تحصر الاهتمام في نقطة واحدة، وما التفاصيل الاخرى الا روافد تصب فيها. ومن الممتع ان نرى ان عنصري « التظليل » « والعمق المنظور » دخلا على الفن في اواخر القرون الوسطى - اي عندما ثار المفكرون والادباء والفنانون على التقاليد القائلة بحقارة الحياة، وحقارة الانسان في هذه الدنيا. فقد كانت خلاصة الفكر في « القرون المظلمة » ان اللذة خطيئة، وان على الانسان ان يعذب جسده من اجل خلاص نفسه، لانه لم يولد الا لكي يستعد للدار الآخرة حيث النعيم الازلي او الجحيم. فاذا تنعم في هذه الحياة فمآله في الآخرة سعير جهنم، واذا قضى على شهوات الجسد هنا، تنعم في جنان الخلد هناك. ولذلك كانت الصور ضامرة الاشكال، لا يختلف فيها جسم عن جسم او وجه عن وجه. فالوجوه واحدة، والاجسام واحدة، والاشكال محدودة، وليس فيها تركيز او حصر: انما مغزاها واحد يتكرر، وهو ان الانسان من تراب والى التراب يعود، وان ما في صدره من رغبات انما هي خطايا يجب ان يصوم ويصلّي لكي يتخلص من ادرانها، وان شخصيته (التي تميزه عن غيره) يجب ان تمحى، لئلا يكون فيها ما يغريه على مقاومة الله (انظر مثلا صور العصر البيزنطي).

ولكن النهضة اعادت للانسان قيمته التي عرفها الاغريق والرومان، بل سرعان ما جعلوا جسم الانسان رمزاً لكل ما هو حي، واصبح هذا الجسد

---

(١) ايطالية معناها « المضاء - المظلم »، أي تصوير الاشياء باستعمال الوان تشابه الضوء وأخرى تشابه الظل، بحيث تكون الاجسام في الصورة مضاءة ومظللة كما هي في الاصل.

(٢) مشتقة من الكلمتين اللاتينيتين في العصور الوسطى ars perspectiva اي الفن المنظور، وهو تصوير الاجسام بخطوط تظهر كأن فيها قرباً وبعداً كما تراها العين. ولذلك قواعد معينة.

بؤرة الحياة بأجمعها ، وغدت النفس التي فيه ، بما يعتورها من عواطف وشهوات، موضوع الادب والفن من جديد . اذن عادت للفرد اهميته ، فكان - حسب نظريتي هذه - ان اهتدوا الى التركيب الذروي في الفن ، كما اهتدوا اليه في الوقت نفسه في المسرحية . حتى الكنائس نفسها ملأوها بالاجسام العارية الجميلة ، وجعلوا خدمة القداس نفسها تلذ للعين والاذن والحس .

وقد تجلى هذا الاتجاه اول الامر في رسوم جوتو الايطالي (القرن الرابع عشر) ونما وتطور في العصر الذهبي للفن الايطالي على ايدي رفائيل، وليوناردو، وتنسيانو وتنتورتو ، وبلغ قمة رائعة في صور رمبرندت الهولندي. ومع اختلاف المدارس الفنية المتعاقبة في نواح كثيرة ، فان التركيب الذروي لازمها جميعاً ، حتى غدا في اواخر القرن الثامن عشر من اسباب الضعف في الابداع الفني عند كثير من الرسامين ، لولا بعض الافذاذ الذين كانوا بين الحين والآخر يصلونه بدم جديد ، امثال ترنر الانكليزي (اواخر القرن الثامن عشر) وdلاكروا الفرنسي (اواسط القرن التاسع عشر) ، الى ان قامت مدرسة جديدة في الرسم على ايدي الساخطين على القواعد القديمة المبتذلة : الانطباعيين ، الذين جعلوا من الاضواء والظلال زخارف رائعة، فما عادوا يأبهون للعاطفة والانفعال في الصورة، بل بالالوان نفسها لروعتها ، كأنما الطبيعة ما وجدت الا لتلذ العين بأضوائها التي تكشف عن مئات الالوان كلما اشتدت او ضعفت ، حسب ساعات النهار . وقد عدّت هذه في بادىء الامر (بعيد ١٨٦٠) من نزوات صغار الفنانين في باريس، الذين رفضت صورهم في المعارض الفنية . غير انها اثبتت فيما بعد انها كانت بدء حركة جديدة لا في الفن فحسب ، بل في معظم اساليب تعبير الانسان عن نفسه . وكان القائمون بها مجددين اذكياء لهم مقدرة الساحر على إتيان ما يبدو خارقاً للطبيعة في فعله وجماله . وفي بحر نصف قرن كان « التركيب الذروي » الذي عبرت به اوروبا عن عبقريتها قد تحطم : ففي هذه الاثناء ظهرت نظرية « الفن للفن » (ومعنى ذلك بايجاز : ان الجمال الحسي هو غاية الابداع ، لا التعبير عن العاطفة) ، ومن ملحقات هذه النظرية مدرسة الرمزية في الشعر ،

وفيها ينعدم التركيب الهرمي ، من اجل خلق الرؤى والخيـالات التي تحيط بالنفس كضباب لذيذ الملمس ، ولم تكن « السريالية » التي انتشرت بعد ١٩٢٤، الا من مواليد هذا الاتجاه الجديد ، ولكن السريالية اهملت حتى الجمال الحسي ، بفعل نظريات فرويد التي كانت بين الحربين الاخيرتين انجيل الادب والفن . ولم تعمر السريالية طويلا (وان يكن لها اتباع حتى اليوم) ، ولكنها اطلقت الاساليب من كل قيد ، وفسحت للخيال مجالات لم يكن احد يحلم بها من قبل .

اما اليوم ـ بعد تحطيم التقاليد الفنية باستمرار من ١٨٧٠ حتى ١٩٤٠ ـ فقد جعلنا نرى اتجاهات جديـدة تغالب مجاري التفكك المطلق تدعو اليهـا « الوجودية » ، وفي هذه الاتجاهات ايضاً عود غريب الى فكرة « الذروة » غير ان الذروة الجديدة هي الموت : فروعة الحيـاة وانتشار خطوطها وتواشج حوادثها او تواليها ، انما يشيع فيها خاطر واحد يتجلى في النهاية ويحصرها جميعاً في قبضته ـ وذلك هو الموت : لان الشر يخالط كل ما في الحيـاة ويهدد بدفعه نحو الفناء. فالفكر الاوروبي اليوم يرزح تحت الخوف من انهيار الحضارة الغربية ولذلك فقد لجأ الى الاسطورة القديمة قدم الانسان ـ والتي فحواها ان الحيـاة يجب ان تموت قبل ان تبعث من جديد . وهي اسطورة تموز البابليـة او العنقاء العربيـة : وهي اسطورة ايمان الانسان ببقاء الحيـاة ، وبقائه منتصراً فيها الى الأبد .

١٩٤٩

الحرّية والطوفان

قبل بضع سنوات اجتاحت الادباء العرب فكرة نقلت عن جان بول سارتر . وكان سارتر قد بلورها في اثناء سني الحرب الثانيـــة ، في محاولة لتبسيط بعض اجزاء الفلسفة الوجودية ، مستمداً نواتهـا من الادب الماركسي الذي انتعش في الثلاثينات . وقد سميت بالعربية بالالتزام ، وكانت التسمية موفقة ، لانهـا سهلة الحفظ ، سهلة التكرار ، قوية الوقع ، وجعلت الكثيرين يعتقدون انهـا تعين لهم المشكلة والاتجاه معاً . وانهال الادب « الملتزم » على قراء المجلات وجعل النقاد من « الالـــتزام » قسطاساً في الحكم ، وراحوا يرددون اللفظة في كل سطر ويقرنونها بالتفوق .

حسب الاديب ان يشير الى مواضيع الساعة ، ولا سيما مواضيع العرب الخطيرة ، لان يعد انتاجه « ملتزماً » ، وبالتالي ، ممتازاً . وفي غمرة هذا الالتزام الفجائي ، اختلط الامر على الكاتب والقارىء معاً . فكلاهما ناقم ، وكلاهما يريـد بلورة نقمته ، وكلاهما يتشوف للتأمل في صورة عصره وجماعته ، منعكسة في ادبه . فخيل اليهما ان « الالتزام » يحقق ذلك لانه يعنى التزام قضايا المجتمع . وما كان لدى سارتر في اول الامر تعيين الفرد لموقفه من الظروف المحيطة به ، توكيداً على حريته ، انمسخ الى ضرب من الوعظ السياسي . فبدا للكاتب والقارىء معاً ان

قضية اليوم جماعيـــة لا فردية ، وان الاديب من استطاع ان ينطلق عبر ذاته وينصهر في المجموع . اذن فالفرد مغلق على نفسه ، منكمش ، متهرب ، ما دام هو لا ينطلق وينصهر . والالتزام معنـــاه ، ان يضم الكاتب صوته الى صوت الكورس ، ان يشارك في المأساة على صعيد الشعب . اما من يقف على جانب ، ليقول غير ما يقوله الكورس ، فناشز الصوت ، او انـه يحاول وقفة البطل في الوسط ، يريد من الكورس ترديد ما يقوله هو او التعليق عليه ، ومثل هـــذا البطل غير ملتزم ، فردي ، مغلق ، الى آخره .

وهكذا انتقلنا ، في كثير من الحماسة ، من عموميات الجيـــل القديم الى عموميات الجيل الجديد . واصبح الاديب مثل من يصرخ في وجوهنا ، يذكرنا كل يوم بما نعرفه ونقاسيه كل يوم ، دون ان يوضح القضية بنور جديد ، دون ان يتغلغل اكثر مما نستطيع نحن القراء بتجربتنا المحدودة الى الخفايا والبواعث المعقدة والأكاذيب المحكمة وراء ستر السياسة والنظريات الدعية. وبدلا من انعام النظر ، والنفاذ الى الدقائق النفسية اللامحدودة ، والقوى المغيرة المطورة الخافية ، راح يقدم لنا الخطوط العريضة الظاهرة من جديد . ولكننا سنتساءل دائماً : هل وصلنا برؤية جديدة ؟ هل خلق لنا شخصيات ومواقف تتبلور فيها تجربة العصر ؟ واذا كان ملتزماً هل خلق لنا شخصيات نذكرها ، لان لكل وجهها وتقاطيعها ، ولكل طبيعتها التي لا يمكن التكهن بها من اول مجابهة ؟

« نريد من الكاتب التزاماً لعصره بهذا المعنى : ان عليه ان يدمج في انتاجه ، الذهن والشعور المعاصرين على اعمق مستواهما . غير ان الوجود العميق في العصر ليس معنـاه الوجود في وسط الضوء الكاشف ، والادعاء بالزعامة او الفطنـــة السياسية ، والتلاشي في اعنف التيارات العامة . فالانزواء والصمت قد يكشفان له منابع تعكس الفترة التي يعيشها على مستوى اعمق من ذلك الانتـــاج الذي ، باصراره على الالتزام او التجند للقضية ، لا يبعد الا خطوة واحـدة عن كلام الجريدة اليومية » .

هذا ما قاله وليم باريت في مقال عن الوجودية عام ١٩٤٩ . فهذا « الوجود

العميق » الذي قد يأتي عن «الانزواء والصمت» دون «التجند للقضية» بالضرورة (مهما تكن «القضية») فيه التزام يتعدى ما يطالب به الدعاة، لانه يحافظ على وضوح الرؤية لدى الاديب . والرؤية في هذه الحالة موجهة نحو حالة الانسان . وقد فطن سارتر لذلك (كما نرى في «الغثيان») ، غير ان الاحتلال الالماني لفرنسا ابان الحرب العالمية الثانية جعله ، كما جعل البير كامو ، يؤكد على المعنى السياسي المباشر للالتزام اذ لم يكن «للوجود العميق» مكان فعال في فترة نضالية قريبة الاهداف .

غير ان الشق الاهم في ضرورة الفعل الوجودي هو ولا ريب القلق . انه القلق الفردي الناجم عن ضرورة حرية الانسان ، عن ضرورة الاختيار لديه ، واخيراً عن سعيه المحتوم نحو الموت . وسواء أكان هـذا القلق الوجودي منتهياً الى العدمية (كما هو عند سارتر وكامو) او الى تمجيد الله (كما هو عند الوجوديين المسيحيين ، من كركغارد الى غبرييل مارسل) ، فانه الدافع الاهم في الخلق . وظاهر ان الروائيين الكبار الذين يضعهم سارتر في عداد الوجوديين كدوستويفسكي وتشيخوف وفوكنر — يتميز ابطالهم بالقلق، اكثر من الالتزام. وهذا القلق في ابطالهم ، او هـذه التباريح ، او ما يدعوه دوستويفسكي في «الاخوة كارامازوف» «ضربات السياط» ، امر شخصي ، فردي ، داخلي ، ينتهي الى فعل عنيف يؤثر او لا يؤثر في الآخرين . قد يؤدي هـذا القلق المضني الى التزام سياسي او لا يؤدي ، وقد يكون هـذا العذاب نتيجة لالتزام او لا يكون ، غير انـه منفعل في معظم الحالات بعشرات المؤثرات الاخرى من احاسيس دينية ، وكبرياء عائلية ، وتعصب عرقي ، وغربة فكرية ، وفقر ، ومرض ، وتهتك ، وادمان ، وتمرد .

ولذا ، وان عمت فكرة الالتزام اكثر الادب الاوروبي بعد الحرب الثانية (فيما عدا الانكليزي ، فهو ادب يرفض الخضوع للبرامج النظرية) فانها في فرنسا نفسها اوشكت على التلاشي في اوائل الخمسينات ، في حين بقي القلق — وقد نسميه الغضب او الرفض — عاملاً مهماً في الرواية .

اما البير كامو فقد انطلق من الالتزام الى فكرة اخرى فارقت بينه وبين سارتر : لقد انطلق الى التمرد ، بينما اضطر سارتر اخيراً بعد الوقوف وحده الى الانضواء الى الشيوعية . ولئن يكن في التمرد عند كامو عنصر من الالتزام في انه ما زال يصر على عدم التهرب ، فانه يتجاوزه الى كشف عن حقيقة الوضع الانساني ، والضمير الانساني ، أبصر واعمق مما سبق ، ايام عبثه العدمي . فالتمرد على الظلم والعنف في رأي كامو ، لن يكون الا شراً اذا توخى هو ايضاً تعميم الظلم والعنف في تحقيق غايته . والعنف المسموح به لدى المتمرد يجب ان تكون غايته محدودة ورقعته محصورة ، يتحكم به الضمير ضمن نطاق انساني يؤكد دائماً على كرامة الفرد . ولذا فالتمرد عند كامو لا يعمل بدافع من الواجب الموضوع المقرر الذي يلاشي شخصيته ، بل بدافع الامانة لتمرده الشخصي ، للحفاظ على قيم الكرامة الفردية، دون الرضا بوسائل الشر لتحقيق ما لم يثبت بانه خير . وهكذا يصرّ المتمرد على العدل ، على عدم التمسك باقصى اليمين او اقصى اليسار لتحقيق برنامج مفروض . ففي الطرفين افتئات لحرية الانسان ، وتهيئة لمقدم الجلاد .

ولعله كان من المحتم ان يأتي هذا كله برد فعل يناقضه كل المناقضة ، فيجتمع ادباء الفرنسية في مؤتمر يعلنون فيه عن ثورتهم على الالتزام ، وعن لجوئهم من الخارج حيث القضايا العامة ، الى الداخل حيث القضايا الخاصة ، حيث يواجه الانسان ضميره وكيانه ، حيث يرى ذاته عارية ، وقد امتلأت شهوة وخوفاً وتوقاً ، ازاء الله * . وقد كان لصموئيل بكت اثر حوّل الكثير من الابداع الفرنسي في مجرى جديد . وابطال صموئيل بكت ، كما في روايتيه « مولوى » و « مالون يموت » ، ومسرحيته « في انتظار غودو » ، افراد لا ينتمون ،

---

* حتى الادباء الروس بعد موت ستالين تمردوا على ما فرض عليهم من التزام ضيق ، كما نرى في رواية ايليا اهرنبرغ « ذوبان الثلج » ورواية فلاديمير دودينتسف الاخيرة « ليس بالخبز وحده » . أما رواية « الدكتور جيفاكو » لبوريس باسترناك فاحتجاج على اكتساح الجماعة لانسانية الفرد . وفي جوها الديني الحاثّ على استنباع الخير من النفس بالمحبة بدلاً من العنف ، عودة الى دوستويفسكي وتولستوي .

مستوحشون ، غرباء تراهم على قارعة الطريق يجادلون غرباء آخرين وينتظرون من ينقذهم من غربتهم – دون جدوى .

فالسبب في قصر عمر الالتزام كمذهب ادبي هو انه يتوخى السياسة اكثر مما يتوخى الانسان ، ويستهدف المجموع المبهم اكثر مما يستهدف الفرد المحدد . فهو له خطورته في الاوضاع الناجمة عن احتلال امة لأمّة ، مما يخلق الكثير من مواقف الازمة القصوى التي يجابه الانسان فيها بضرورة الموت او القتل من اجل الغير ، من اجل المجموع . فاذا زال هذا الوضع ، وانصرف المجتمع الى اعادة تركيبه السياسي والاقتصادي ، احس بالنقاهة ، ثم العزيمة المتجددة ، وتلا ذلك صراع داخلي على السلطة كثير الظواهر والدوافع . ولكن يصاحب ذلك ايضاً تيقظ الضمير الفردي ، وحركة العين لا من الخارج الى الخارج باستمرار ، بل من الخارج الى الداخل وبالعكس فيحس الانسان بضرورة تفحص ذاته ودوافعها ، وكذلك تفحص العلاقة بين هذه الذات ودوافعها من جهة، وبين المجتمع وتركيبه واتجاهه من جهة اخرى .

فالالتزام اذن تبسيط لقضية الادب ، واجتزاء لها . لان قضية الادب – كما نرى من دراستنا للشعر والمسرحية والرواية منذ اقدم العصور – هي قضية الانسان ، بكل ما فيه من تعقيد في السلوك والتفكير والشعور والبواعث والاهداف والعلائق . واذا لم نرضَ نحن عن الكثير من ادبنا المعاصر ، فليس ذلك لانه فردي وغير ملتزم ، بل لانه رخو ، مصطنع ينطق بلسان مائع ، يتناول زَبَد العواطف ولا يجرؤ على الغوص فيها ، يكتفي بالظواهر والخفافي ويجبن عن مواجهة النتن والتفسخ في القلب، او يعجز عن بلوغ القلب لضعف العدة وبلادة المبضع . هذا فضلاً عن ان الجزء الاكبر من ادب النصف الاول من هذا القرن كان من خلق القواميس ودواوين الشعر السالفة : يغرر به اللفظ القديم ، فيقف حائلاً دونه ودون حقيقة الانسان .

ان الاديب اليوم ، بمجرد عيشه في هذه الفترة الثائرة ، المتطلعة الناقمة ،

المتحسسة على خصوصياته، الحاصرة هويته في بطاقة صفراء فيها صورة فوتوغرافية كالحة، العاجة بالثروة للبعض، المريعة بالجوع للبعض الآخر، الفاصمة المجتمع اكثر من اي وقت مضى، هو جزء، طائع او غير طائع، من هذه الفترة. فهو اذا لم يتمرد وينتصف الى كيانه الفردي، سيفقد وجهه وملامحه، وباسم الانسانية، او باسم التقدم، او باسم الحرية، او باي اسم آخر يستغل سحره المذهبيون، سيمحق فيه كل ما يميزه من رؤية خاصة للحياة او فهم للتاريخ او تعاطف مع البشر. واذا فني الفرد هذا الفناء الذهني والروحي، وجعل وحدة اخرى طيعة وحنجرة اخرى تردد ما يردده المجموع، اي امل يرجى للانسان، للخلق، للحضارة ؟

ويتحتم هذا التمرد العادل كلما اشتد الصراع السياسي نفسه. وهو الآن في بلادنا على اشده. لقد طغت السياسة على حياتنا طغياناً اخذ علينا كل مسلك، وغمر بيوتنا ومكاتبنا وشوارعنا، وكل زاوية من حياتنا، بحيث ما عدنا نرى البشرية الا من خلال هذا الطغيان، واصبحنا في امس الحاجة الى شيء من سلامة الفكر، الى شيء من الصحو، نرى به ما الذي يحدث لانفسنا ولافراد مجتمعنا بالفعل. فما من شك في ان القوى التي تغيّر وجه قومنا وبلادنا، لم تكن يوماً في نشاط كنشاطها اليوم. لم تعرف مدننا هدماً وتضييقاً للقديم وبناء وتوسيعاً للجديد كالذي تعرفه اليوم. ومع ذلك لم تعان مدننا قلقاً كالذي تعانيه اليوم. والاضطراب السياسي قد ادى الى قلقلة مريعة في القيم وتمزق شديد في النفس، يجب على الاديب ان يكون متيقظاً لها، متصيداً لتفاصيلها. لم يلهج عصر بالحرية مثل هذا العصر، ولم يحرمها بقدر ما حرمها هذا العصر: يميناً ويساراً وفي المركز. وفي غمرة البرامج النظرية التي تتشدق بها كل فئة استشرى فساد من السلطة المطلقة والثروة المشبوهة والرياء المركب، لا يستطيع ان يغفل عنه كاتب القصة. وفي اثناء هذا وقع الفرد بين الارجل، ليجرجر من هنا وهناك، وغزت كيانه وتفكيره لا اجهزة الحكم في كل بلد فحسب، بل الوسائل الجماعية الطاحنة للذهن: من اذاعات، وجرائد، وافلام. والشجاع من يحاول ان يقيمه على

قدميه ازاء هذا السيل الطاغي ، ويعيد اليه كرامته . وللقاص ان يكون صاحب هذه الشجاعة ، بتصويره هذه الحالة المعقدة ورؤيته ، من خلالها ، مصير الانسان ، رؤية خلاقة .

اشد ما اكرهه هو فرض البرامج على الكتاب. كل برنامج قيد جديد. حسب الكاتب قيوده المجتمعية والسياسية والدينية والتراثية والسيكولوجية ! علينا ان نعطي القاص فرصة القول وحريته على اوسع نطاق ، ثم ننتظر .

اننا نقاسي شحاً في الابداع ، وعلينا ان نخصب هـــذه التربة ، ونستنبع جلمودها ، ونهيب بشبابنـــا ان تأملوا وانتجوا ! وسنرى حينئذ ان الحكم على الانتاج لن يكون : املتزم هو ، أم غير ملتزم ، لاننا بافتراضنا انسانية الادب أصلًا وجوهراً ، نكون في غنى عن مثل هذا السؤال . لن يكون سؤالنا الا : أجيّد هو أم رديء . وسوف نجد ان مقاييس الجودة ليست نهائية مسبقاً ، لانها تتكيف بموجب كل انتاج اصيل جديـــد ، فتكون بذلك وسيلة لتعزيز النمو والاندفاع ، لا وسيلة للكبت والتجميد . غير اننا نستطيع ان نستخلص من احسن القصص الموضوعة حتى الآن ، عدداً من هذه المقاييس ، اود ان اذكر اربعـة منها ، ارى فيها اهميـة خاصة : الاستكشاف ، الشخصية ، نقد الحيـاة ، الشكل .

اما الاستكشاف فهو دلالة الحركة ، دلالة الانطلاق ، وهو كذلك محك الموهبة : فبعض موهبـــة القاص ، عين شديدة الملاحظة ، نفاذة الرؤية ، ونحن كقراء نريد من يستصحبنا في سفراته الفكرية والتصورية ، من يطلعنا ويسمعنا ، لانه دائب الحركة ، دائب البحث ، يتوغل في الازقة المظلمة ، ويقتحم الابواب المقفلة ، يمعن النظر ، ويرهف السمع. والاستكشاف لا يجري في الخارج الواقعي فقط ، بل في الداخل ايضاً ، في مطاوي النفس والدماغ ، في متاهات الوهم التي لا يتخلص منها الانسان . ليس يكفينا ان نقول ان الحياة لغز ، وانها عجيبة ، وانها

غادرة ، وانها كذا و كذا . نريد مجابهة اللغز والعجيبة والغدر والسمو والشهامة. ان القاص الذي لا يستطيع اقحام نفسه في مواضع الرعب والشر ، لن يستطيع ان يدخل مواضع الفرح والخير . لنركب سفينة « پيكوود » مع هرمن ملڤل ، ولنبحث عن « موبي دك » الحوت الابيض العملاقي الرهيب : انه يبغي هلاكنا مع الربان آحاب . لنبحث عنه ، لنقذف بالرمح في قلبه ، خلال جلده السميك النتن .

وهذا الاستكشاف ، في القصة ، لن يكون مقنعاً اذا لم تقم به شخصيات تتكامل مع تكامل القصة . فالشخصية هي لولب الحادث، ووسيلة الاستكشاف. وقد تكون الشخصية نفسها هدف الاستكشاف. فكلما طال وقتنا برفقتها، وجب ازدياد النواحي التي نتعرف بها . واذا النواحي في النهاية تتصل وتتواشج ، واذا نحن نرى ما يرمز الى تعقيد الوجود والضمير ، واقفاً بكل تعقيده بين ايدينا . اما اذا اخفق القاص في خلق شخصيات لها وجوهنا وايدينا والسنتنا ، فقد اخفق في اكثر مسعاه .

وفي هذه الاثناء يكون القاص ، بشكل غير مباشر ، قد خرج بنا بنقد العصر والمجتمع ، بل بنقد للحياة كما يدركها . وفي هذا النقد مزالق ومهاو يجب الحذر منها ، لانها قد تصرف القاص عن قصته ، قد تصرفه عن الحوادث والوصف والحوار التي يستكشف بها ويستقصي ، ويبني بها الشخصية . يجب ان يكون التعليق والتقييم امراً ضمنياً منطوياً ، متصلا دائماً بطبيعة الاشخاص ونوع الحوادث . ولذا يهمني جداً ان يكون بين اشخاص القصة من هو قوي النطق ، فيستدل من تجربته ، او ييسر لنا الاستدلال .

ونحن اليوم اميل الى ايثار المغضب على المعجب ، الا اذا كان في الاعجاب ما ينقر اوتار الفرح في نفوسنا بشدة رنانة . لعل الغضب هو سمة هذا العصر كما كان التشاؤم سمة العصر الاسبق في ادب الغرب . ولكن مهما تكن حصيلة هذا النقد ، او التقييم ، او السخط ، يجب ان يتوفر فيه ، فضلا عن الشمول والعمق،

ذلك الشيء الذي يعجز عنه كل تحديد : ذلك الشيء الذي رغم انغراسه في الخاص والآنيّ يستطيع نشر فروعه في المطلق وما يتعدى الزمن . واذا انعدم ذلك ، انعدمت الطاقة التي ترقى بالخلق نحو الخطورة والعظمة . فالقاص الكبير هو الذي يعيد الينا الاحساس ببعض الخواص الاصيلة في الوجود ، وبعض الصراع بينها : صراع الخير والشر ، المحل والخصب ، الواحد والجماعة ، الانسان والآلهة . يجب ان يذكرنا بصيحة الألم وصرخة الغضب والتهليل لرب الحياة والموت ، فنقول مع اونامونو : ليحرمنا الله راحة البال ويمنحنا مجد الحياة !

واخيراً ، الشكل . فكل ما ذكرناه ما هو الا العناصر الاوليـــة ، التي لا تؤلف قصة الا عندما يتذكر القاص مسألة « الشكل » . والشكل ليس مجرد قالب يعين حدود الموضوع الخارجيـة . الشكل هو الخارج والداخل في ترابط وتماسك وتعاكس . والقصاص العربي لم يحذق صنعته حتى الآن ، لأنه اغفـــل الشكل او لم يتقن بعد صياغته . كل شيء في حياتنا يكاد يكون مادة ملائمة . ان نظرة واحدة الى « المحليات » في اية جريدة تقنعنا بأن حياة الناس ، مهما يكن مستواها ، تعج بالطيبة والمكر والاباء والغضب والرذيلة والحماقـــة والشفقة . ولكن على كاتب القصة ان يعرف كيف ينتقي ويفرز ويستثني ويجمع ، وكيف يجعل كل ما يستخلصه متصلاً على مستويات عـــدة ، جذوراً وفروعاً . وكيف يجعل من المجسدات رموزاً للمجردات ، ثم يدمج هذه الرموز كلها في شكل ضاف مشدود . وهذا الشكل هو الذي سيفرق القصة ، آخر المطـــاف ، عن التقرير الاجتماعي او التاريخي . هو الذي سيجعل من سلوك الطالب والتاجر والموظف والمتسكع والمجرم والعذراء والبغي والمحارب والمستكين والمتمرد فنـــا فيه الشرارة الكامنة ، وفيه بذرة الديمومة .

حليم بركات ، صاحب مجموعة « الصمت والمطر » ، هو من تلك الفئـة القليلة التي استطاعت ان ترى كل هذا . فقد انطلق حليم في كتابته من مرتكز فلسفي : « حريتي لا تنفي حرية الآخرين » ، الى ما يمكّنه من تمحيص هـــذه الفلسفة في حياة الفرد اذ تجابه بحيـاة الآخرين . انه يغوص في وعي الفرد معرياً اياه ازاء

ذاته ، ليرى التوزع والتمزق اللذين يعانيهما في محاولته التأكد من حريته . وهي حرية مهددة دوماً . فبطله ، مهما تكن نقطة البداية عنده ـ الحب او الافلاس او الثلوج او صفارة الحَكَم ـ تجابهه مُطلَقات ومنتَهيات تعبث به ، او تبغي ارغامه وقهره . وفي كل هذه الحالات عليه ان يتصلب ازاءها ويكشر عن اسنانه في وجهها .

وحليم بركات ابرع من ان يحقق البطولة في اشخاصه تحقيقاً سهلاً خاوياً . فهي ليست بالضرورة بطولة الظفر ، بطولة القضاء على الآخر . كثيراً ما تتحقق في اختراق ذهن الآخر ، في تمزيق القناع الذي يستر به الآخر فراغه . والمؤلف يبحث بدقة قاسية وعينه تفحص فحصاً لا يقبل الخديعة ، فيجعل قصته انعكاساً للتوتر القلق الدفاع بين الداخل والخارج ، بين الوهم والواقع ، بين فكرة الام اللاجئة التي تسمي خيمتها « البيت » وبين فكرة الإبن الذي يصيح، ولو في باطن ذهنه : « ما هذا البيت ؟ جهنم . ربك ورب البيت ! » . وقد تترك الازمة على توترها ، بالرفض كما في « فراغ الرمال » ، او تفك بالمثابرة حتى الموت كما في « لن يقف الثلج في وجهي » ، او بمصالحة عنيفة مرعبة كما في « الصمت والمطر » .

ولئن يكن بين الأنا والآخرين قطبية فعالة، تعيننا في البحث والاستكشاف، فان حليم يحاول ايضاً الدمج بين الاثنين ، ليؤكد ان هذه القطبية ليست قطبية العداء المطلق والموت ، بل القطبية التي توجد في ثنائية الحب والكره ، في مجمع الضدين . وهذا الدمج بين الأنا والآخرين ، بين الذات والأشياء ـ ومن خلاله تتكشف لنا شيئاً فشيئاً رؤية جديدة ـ لا يقتصر على تفاصيل الشخصية والحادث، بل يمتد الى اسلوب تصويرها . فتصبح اللغة عند حليم بركات شيئاً وثاباً ، سريع الحركة ، سريع الضرب ، سريع الجمع . فتفعل الالفاظ والعبارات ما تفعله اليد والعين الباحثتان ، فتندفع وتنفذ وتلتف وتعلو وتهبط ، الى ان تجسد الفعل ، وتجعله يشف عن اغواره ، في وقت معاً :

« ... وبصق عندما مرت كلمة « الناس » في رأسه . كل همهم ان يظهروا

عيوبه . صاحب المطعم ما استطاع ان يدرك انه قوي ورشيق . لم ير غير الوسخ على وجهه . وشريف ... علمه ابن عمه تهجئة الحروف . لولا هذا لا يسوى بصقة. في المرة القادمة لن يسكت . سيضربه ، سيحطم رأسه امام الجميع ». وحالما يبلغ خالد هذا الحد من قوته على تحطيم الرؤوس يتذكر « خيال ابي سلمى (حبيبته) » ولا شك انه سيحطم رأسه ايضاً . ولكن الخيال « تلاشى اذ زلت قدمه وسقط في الوحل . » وللحال ندرك ان هـذا السقوط الفعلي ، ينم عن سقوط في الوحل في الداخل ايضاً . لقد حصرتنا الحيـــاة بين كلابتين من الوهم والشهوة ، فتوهمنا لانفسنا القوة والحظي باجمل النساء ، ونحن نتمرغ في بركة من الطين ! ان حليم يعطينا في « فراغ الرمال » صورة دقيقـة لتمزق نفسية الفلسطيني الذي ينشأ في معسكرات اللاجئين . وهو إذ يرفض الشفقة الكاذبـــة ، يثير فينا تلك الشفقة الشديدة المشفوعة بالخوف على انفسنا .

اما في « الصمت والمطر » فان المؤلف ، يخلقه ضرباً من الحلم الرهيب الذي يلصق بنا دون رأفة ، يتغلغل الى ناحيـة من نواحي نفسية العصر تغلغلاً كشافاً . فالقصة سمفونية غضبى ، ولكنها ، مرة اخرى ، كالمأساة تحرك الشفقة والرعب . انها اقرب ما اعرف من القصص العربية الى المأساة التي تنتهي الى الـ « كثارثس» — تطهير النفس . وهي قصة تلغ في تفاصيلها المحشودة حشداً ، ومع ذلك فانها تغدو في النهاية رمزاً عنيفاً من الصعب نسيانه . تطيح بنا الامطار الى الوحل ، ويجرفنا طوفان فيه غضب الآلهة ، ليعرف هـــذا « الغريب » الناقم على ابيه — بما يحمل « الاب » من معاني السلطة والتقاليد والرهبة — المالىء فراغه بأم رضوان مرة ، وبنرجسيته المتفاقمة مرة اخرى ، انه ليس نوحاً يرى العـالم يغرق وايدي النساء تبتر لسرقة اساورها ، ولا يهمه الا ان ينجو بنفسه . انه لن ينجو الا بنجاة كل من في البـــلد : ان حياته رهينـة بمن يحمل عبر الطوفان ، اباه ، وجارته ، وشحاذ الحي .

تبدأ السمفونية قلقة واهنة : أضعف ما فيها هذا الحب الذي لا وجه له . غير انها سرعان ما تنشط ، وتتكاثر فيها الاصوات ، وتتقاطع الانغام في هارمونيـة

مروعة . المطر مصرّ ، واللوثة عامة ، ولا بد من ماء كثير لم يعرف الناس مثله منذ عشرين سنة . المطر يلازمنا ويحيط بنا . هو اللعنة وهو البركة، وهو الغضب وهو الوعد بالحياة . والفراغ – وهذه اللفظة « لايت موتيف » يتردد لا في هذه القصة فحسب ، بـل في الكتاب كله – فراغ آكل ، ملتهم ، لا يكفيه بؤس الناس ، وافراحهم ، واحقادهم ، ودموعهم وعَرَقهم . لانه فراغ الدم وفراغ الجوهر . وهذا الفراغ لن يملأه الا الطوفان وجسم امرأة مغروس في الرمل عند حذاء شرطي ضخم ، ويد مقطوعة ميتة . ولكي يمحق هـذا الفراغ ، عليه ان يمتلىء ، ولكي يمتلىء ، يجب حصر المـاضي والحاضر معاً ، وجعلهما يتشابكان ويتصارعان ويتهادنان في خضم من الماء والوحل والبشر .

حصر الماضي والحاضر معاً – انه ضرب آخر من الدمج يحافظ به المؤلف على وعينا بصلة السطح بالاغوار ، وفي مداه المحدود – فالقصص هنا اجمالاً قصيرة – يوجد به تقابلًا نغمياً ، كالكاونتربوينت counterpoint يربط بين الداخـل والخارج عند كل نقطة ، وينمو بالاثنين نحو نهايـة محتومة . وبالتالي يعمل على متانة الشكل .

ان لحليم بركات صوته الخـاص . وهو صوت قوي تتبينه بين عشرات الاصوات : فيه شيء من جمجمة الشاب الحييّ ، ولكن فيه صلابة نفـاذة ، تقلق الاذن ثم ترغمها على الاصغاء . انه صوت من رأى رؤى ، وأحس بالمأساة .

١٩٥٧

في جُبِّ الأسود

عندما ظهر ديوان « ثلاثون قصيدة » لتوفيق صايغ ، لم ينتشر في الأقطار العربية الانتشار الذي كان خليقاً بـه . ولعل ذاك من طبيعة الامور . فللشعر الحرّ اصدقاء قلائل واعـداء كثيرون . وحتى الاستاذ مارون عبود ، وهو أشد النقاد اهتماماً باكتشاف المواهب الجديدة وتمحيصها ، بعد ان حلل هـذا الديوان بمقالين مسهبين ، قال انه لا يستطيع ان يعد هذا الضرب من الكتابة شعراً . بيد انه اعترف بأن كلام توفيق صايغ ، لو كان موزوناً مقفى ، لوضعه في القمة من الشعر العربي .

غير ان السنين القادمة التي سترى ، ولا شك ، تغلب الشعر الحر على تمنّع النقاد ، ستثبت ان هذا الديوان من أجرأ وأعمق ما صدر في العربيـة من شعر . اما الجرأة ، فهي في اللغة والتجديد وسوق الالفـاظ على غير مـا يتوقع القارىء . وأمـا العمق فهو في المعاني الكامنة وراء هذه الالفاظ . فهي معان كالمهاوي تزلق على شَفاها الرِّجل ، واذا القارىء يحتويه الصراع بـين النفس والله ، بـين النفس والحب ، بينهـا وبـين الرفض والكبرياء . فشعر توفيق ثورة لا على عمود الشعر وإيقاعه الغنـائي فقط ، بل على فراغه من تجربة الانسان الجديد . اذا اردت التجديد ، فانك لا تريده لنفسه ، بل لأن

لديك ما لا يمكن قوله الا اذا جددت. واذا جددت ، محمولاً على لجج من معانيك ومكتشفاتك ، فأنت ملقٍ عنك بالقديم إلقاءً تاماً لا تردّد فيه . وهـذا ما يفعله توفيق صايغ إذ يدير ظهره لكل ما اعتدناه من أساليب الشعر ، ويأخذ بيـديه طينـة هي غير ما نصّ عليها غيره من اصحاب النحت ، ويجبل منها ويشكل بها صوراً لم تعرفها الأعين من قبل . فما علينا إلا أن نعيد تكييف أعيننا لكي ندرك هذه الصور . هـذا ما يعنيه التجديد ، وهذا ما يقتضيه الكشف . ومكتشفات توفيق لا تتصل بالمعلوم والمألوف – وكيف يكون في المعـلوم والمألوف اكتشاف ? إنها نفاذ في « بحر الظلمات » ، وعبور الى معمّيات النفس ، على نحو لم يعهده شعراء العربية .

ولذا فان شعر توفيق صايغ لا يخسر شيئاً باطّراحه شكل القصيدة التقليدي ، بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكّنه من قضيته . وهو على كل حال يتفجر من معانيه البعيـدة الاغوار ، من صوره الحسية التي تأتلف جزءًا بعد جزء الى ان تعيّن وجهاً من أوجه مشكلة انسان العصر تجاه الحيـاة . ويشير سعيد عقل في مقدمة الديوان الى العلاقة بين شاعرنا وبين الحياة ، فيقول فيه : « لكم هو ابن للحياة هذا الذي لم يتعب من قرع باب الحياة. قد تدهسه ، قد تطحنه ، فيبقى منه ولو رماد. رماد يعاود الكرّة : يقرع باب الحياة من جديد ... لا ، لم يسلسل حياته . لقد اقتحمها اقتحاماً . ومن هنـا أنه آثرها عنيفة لا جميلة ... » والعنف ، لا الجمال ، هو ما تتصف به « الحواضر » التي يعبرها فاوستس ١٩٥٤ ، او شاعر اليـوم ، « حيث الملايين اركان اقفاص » . (ولعل القارىء لا يعرف أن « اركان » تعني « فئران » !) واذا وسم العنف معظم ألفاظ ديوانه ، فذلك لأنه يعرفه معرفـة الضحية سكين الجلاد ، معرفة المنفيّ مرارة الفم ، معرفة الطريـد أنيـاب الضواري .

فهذا الانسان التوّاق الى التجربة ، العاشق نبض الحياة ، الذي يرى في وسط الفراغ والسأم مبرراً لبقائه لأنه يسأل : ثم ماذا ? ويحاول ان يجد الجواب في كل مرة لكي يسأل من جديد : ثم ماذا ? هـذا الانسان قضيته الكبرى هي النفي .

انه منفيّ ، ونفيه لا ينتهي حتى في خضمّ المدن والجماهير . والنفي موضوع الديوان الاول والاخير ، وكل شيء آخر تنويع على هذا النغم . وفي هذا النفي دائماً مجابهة مقلقة — ومجابهته الكبرى هي مجابهة الله : في حبه وفي غضبه . والنفي الجسدي الذي يعرفه الشاعر — ومَن مِن الفلسطينيين لم يذق هذه المحنة التي لا آخر لها ؟ — يتحول الى نفي من ضروب عديدة . والقصيدة الاولى تهيىء لنا صورة المنفيّ ، وقد نفي على مستويات كثيرة . وهو نفي في الارض ، ونفي من وجه الله :

« انتَ الذي حكمتَ عليّ بالنفي
وعينت في المنفى منازلي ؛
وصمتَ جبيني
وفررتني في اللامكان
افتش عن كفارةٍ
تحملُ لي صكّ الفداء
واحمل لها التغني
بصوتٍ لم يدندن منذ أيام الوطن . »

وزيادة على النفي : الوصمة . الوصمة التي لا تزول ، اشبه بوصمة قايين . إنه منفيّ الخطيئة . انه الانسان الذي ضرب عليه الهجر والعذاب . ما هي هذه الخطيئة ؟ الشاعر شحيح الصراحة ، ولا يعطينا الا ايماءات قليلة في الصفحة الثانية من قصيدته . ولكننا لا نخطىء نشق الخطيئة حين يقول : « ومع العطور تنشقت الحنوط » — مع « اللذاذات » تنشق الموت ، عرف طرد الله له ، ووصمته إياه . ولكنه يصرّ على براءته في هذه المحاكمة الربانية — هذه المحاكمة التي تلتبس على الانسان متناقضاتها كمحاكمة « كافكا » ، حيث يجهل الانسان السبب في هذه المعاناة ، الى ان يقول مع الشاعر :

« نصبتُ ذاتي المذنبَ والمحامي

وأراكَ خلعتَ عليّ رداءكَ ، قاضيّ ،
وقلبتَني الخصمَ الذي ظننتُه فيك . »

أهي الخطيئة الاصلية ، خطيئة الانسان اذ وُلد أبدا ؟

« معاقبَ العاصي ،
جعلتَ معصيتي عقابا :
أفأنال عقابين أيها العادلُ
لدون ما معصيه ؟»

واذا ما رضي الله عنه ، وصمه وعيّن له منفى لا كفّارة تنقذه منه . وعندما اعطاه مرة مفتاحاً لمستقرّ ، لم يعد إلا بالخيبة الرهيبة :

« أعطيتَني مفتاحاً
ادرته في القفل
فرحّبتْ من الداخل كفارةٌ عقب كفّارة
حتى اذا ما اطلّتْ عليّ
وتوسمتُ الخلاص ،
رأت جبينيَ الذي وصمتَ —
والتبط البابُ في وجهي
وتدحرج المفتاح على العتبه ... »

وما الذي يستطيع قوله في النهاية إزاء ذلك إلاّ

« أيها العادلُ ، انت الراحمُ ،
مبعدي واصمي معذبي
انت المحيرّي
انت المحب . »

كنايات مستقاة من الأضداد : الحب والبغضاء ، العــدل والظلم ، الثورة

والاستكانة . وكثيراً ما تجتمع الاضداد في واحد ، كما في المقطع السابق . او كما في القصيدة السابعة :

« وجزرتَني فتلوّيتُ
ازغرد الآهاتِ ...
سلمت يداك يا معرقبي ... »

أتبارك الضحية الجزّار ؟ إنها صورة رهيبة للرضا بغضب الله . وفي هــذا التناقض المحتوم جوهر المأساة . انهـا مأساة الصراع اللامتكافىء بــين النفس وخالقها ، بين المنفيّ والنافي . وهذا الصراع ـ الرضا ، وهذا الهرب ـ الملاحقة اللذان يعبرّ عنهما فرانسس طومسن في المقطوعة التي تتصدر الديوان :

« أنا الذي تبحث عنه ،
لقد طردتَ الحب عني اذ طردتني ، »

يتخذان شكل الصراع بين النفس وموضوع عشقهــا ايضاً، فيصبح الحبيب معذّباً ومخلّصاً ، موتاً وحياة في آن معاً . فكأن الشعر محاولة مستمرة للدمج بين الاضداد والجمع بين الاقطاب ، او وسيلة للتوغل في المجــاهل النفسية حيث يتعذر التمييز بين النفي والايجاب ، حيث « لا » تساوي « نعم » :

« وحدي اجتنيت من الشوك تيناً
وخمرا من الحَسَك اعتصرتُ ... »

ومن طبيعة هذا الصراع ، اذ يخشى الشاعر استكانته تجاه الاضداد ، ويرى نفسه رمزاً للملايين المغلوبين على أمرهم ازاء القوى العمياء المسيرّة لمصائرهم ، ان ينتهي احياناً الى الثورة على النفس ومحاولة التخلص منها ، كأنها اضحت مرضاً ، او « حردبّة » يجب الخلاص منها . واذا قال الحطيئة : « ارى لي وجهاً قبّح الله خلقه / فقُبّح من وجه وُقبّح حامله »، فان شاعرنا حين يرى ظله في الماء او المرآة او الرسم ، لا يريد هجاء نفسه بقدر ما يريـد القضاء عليها ـ لتنبعث من جديـد

قوية ، جميلة ، لا تخشى المجابهة . ولكن يأس المنفي عميق :

« مزّقت جواز السفر
اذ رأيت رسمه فيه معي ،
بدلت اسمي اذ انتحله ...
ارخيت لحيتي
ضربت في وجهي الوشم ،
وفي بلد غريب
تمددت مرتاحا وابتسمت .
وانتصب في وجهي وقهقه ...
معي حين اراه
وحين لا اراه
كحُرْدُبَّة معي ...
الى أين ايها الشبح الملازمي
الذي رأيته ينتظرني بهدوء
بين طيات المياه
حين التجأت بجنون
الى الصخرة المثقوبة ؟ »

وهـــذا السؤال مع غيره من الاسئلة المماثلة ، ينم عن الضيعة والبحث عن الاتجاه في عالم من الجور والفساد، ولعلنا لا نجد الجواب عليها الا في آخر قصيدة في الديوان حين يقول :

« امامكَ بعدُ
جُبُّ الأسود » .

ففي نهـاية البحث والاستغوار في منفاه ، تنتظره التجربة القاسية الكبرى : جبّ الأسود . انه الجبّ الذي القى فيه الملك البابلي الجائر النبي دانيـــال ـ

ودانيـال منفيّ آخر . ولكن أيخرج الشاعر من بين الأسود كما خرج دانيال ؟ أينزل الله له ملاكاً يسدّ افواه الضواري لكي يخرج وقـد ازداد قوة على مقارعة الحياة ، أم يقع بين المخالب والبراثن ، حيث النهاية التي لا رجعة منها ؟

في القصيدة السادسة يعيد المنفيّ وضع قضيته في صورة جديـدة . أ هنا يندمج المنفيّ والمارد في قمقم من قمائم سليمان. وفي هذا الرمز يجمع توفيق أكثر مواضيع الديوان : الانحباس ، الانفلات ، التردد بينهما ، السأم ، الاحساس بالعبث ، الرفض ، النقمة . وجليّ ان المارد الحبيس في القمقم منفيّ من العـالم الذي ، لو انطلق فيه ، لحقق الخوارق . ولكنه هنا ، يكاد يرفض الانفلات ، وهو ما زال مجابهاً بإله يحاسبه على قصوره في اتيـــان الخوارق حال انفلاته ، فكأنه يفرض النفي على نفسه فرضاً :

« غداً إن وجدتُني مارداً في قمقم ...
هل اندب العالم الذي اضعت ؟
هل اشتم القَدَر الذي اختصر المارد وشوهه ؟
هل اكسر القمقم وانفلت ؟
ام أقبع فيه راضياً ، كما بقصر ؟

هل استغيث بسليمانَ مستسمحاً
او انادي : « إلهي أبعث الصياد » ؟
او لن يقولَ إلهي : « ولماذا تريد الانفلات ? »

وبماذا أجيب إلهي ؟

أأقول له : « أعلـّني السأم » ؟
وفي ارض الناس كان السأم
مرضعتي ، ورفيق دراستي ، وعشير الصبا ،
وليلة زفافي سبقني الى الفراش .

أأقول له : « حننتُ الى الجماعة » ؟
إلى جماعة طوّقتني بذراعها فعضضته ...
أأقول له : « اريد نشر رسالتي » ؟
وعلى من اريد نشر رسالتي ،
وهمّي كان أن لا أفعل بل افوه
وان لا أفوه بل أتمتم ،
ولماذا لا أتمتم في قمقمي ؟

فالانفلات والسجن سيّان اذن ؟ أم انها محاولة اخرى من المنفيّ لتهدئة ثائرته والرضا بالقدر « الذي اختصر المارد وشوهه » ؟ ولكنها ليست رضا الفرح على كل حال . انها رضا الرفض ، ولعلها رضا النقمة ، فالمارد سيقبع في القمقم :

« سأقبع فيه ، منثماً أبكمَ
ترفسني الامواج فلا اهتز ...
الى ان تغوص الشبكة
ويفرح الصياد ثم يرتجف — »

واذا ما انطلق المارد عندها ، ماذا يقول للذي قد اطلقه :

... « انتقِ العرشَ الذي تحب » ؟
أم أقول : « اختر الميتة التي تشاء » ؟

مهما يقل ، فان المارد يعرف ان الصياد اصغر منه بكثير وانه سيرتجف بين يديه ، فرقاً او توقعاً . ومن يدري لعله ينصرف عن الصياد وعلى فمه تثاؤب عريض ؟

في القصيدة ٢٨ اشارة الى شيء من هذا . فهنا موضوع الشاعر الكبير يراه فجأةً ، وقد حزّت فيه المرارة ، شيئاً مضحكاً ، مضحكاً جداً . فيطفر من السموّ الى الهزل . فهذه المحاولات كلها ، محاولات الفعل والفهم والحبّ والفزع والرضا التي تسلسلها قصائده ، والتي يحسّ بأنها ستنتظم قصائدَ فرحٍ وانجازٍ

عندما استسلمت له الحبيبة ، هـذه كلها غدت الآن مهزلة . فالمنفيّ الآن في قلب المدينة الجميلة على البحر ، وهو يفعل كما يفعل الآخرون :

« ليلةَ ارتديتُ بدلةَ الموسمِ ،
وتزينتُ وقصصتُ شعري ،
وتعشيت في الكوبا كابانا
مع رفيقتي ، واصحابي ورفيقاتهم ... »

لقد زالت عنه الغربة ، ولو لتلك الليلة ، وتحولت الوقفة البايرونيـة التي يرى الشاعر بها البحر والنجوم ينابيـع سحرية للغناء الى :

« ثم تمشينا على الكورنيش المعتمِ ،
وقلنا للبحر ازبدْ وطرطش ،
وللنجوم هَهْ هَهْ ! »

فيهزأ من التسامي الشاعريّ باستعمال الفاظ هي عكس الشعر : فتصبح القصيدة « سونيته » ، وتصيد القوافي « حسمسة » وتمرّد اليراع « شخطه » :

« اخذت القلم لاكتب في حبيبتي سونيته ،
وَحسْمَسْتُ ألتقط القوافي ،
ففرّ القلم بين اصابعي
وعلى الارض حيث ارتمى
شخط في وجهي ، وقال :
« تغنّي ، وأنت شَعرةٌ
وعلى الرأسِ جمّة ؟ »

ويستمر توفيق في هذه الـ satire ، واذا شاعر المدينـــة موظف يطلب اليه المدير ان يستقيل ، ويقبض على قروشه الهزيلة « لئلا تتسلل من الرتق الوسيع » في جيبه . وهو لا يشرب من يـد ساقٍ أهيف الخصر ، كما يقول الشعراء ، بل

من يد « بارمان أعور » غليظ :

« وعربدتُ ، وركلني البارمان الأعورُ ،
وعدتُ اقبض في جيبي على قروشي الهزيلة
لئلا تتسلل من الرتق الوسيع .»

ما الذي سيكتب اذن ؟

« انتشلت ورقةً لأنفث عليها السباب
اوزعه على جميع البحور ،
فتطايرت الورقة قبل ان تصطلي بشعري ... »

واخيراً ، « يغمد » القلم ، وورقة الوحي « يلفلف » فيها زاده ، و « يبوس » حبيبته بدون سونيته ، ويشتم البارمان والمدير « من غير نار » الشعر . ويدرك وحدته من جديد ، ولكن حتى هذه الوحدة اصبحت مهزلة :

« وتلويتُ ، شعرةً وحيدة ،
ورحتُ افتش عن رأسٍ أصلع
أحطّ عليه . »

أيضحك الشاعر من نفسه؟ نعم.وضحكته أشبه برضا الضحية بسكين الجزّار. غير أنها ضحكة تصدر عن امتلاء في النفس والذهن . انها ضحكة الكبرياء في وجه الملمّة . فالمنفيّ عليم بالوفر العظيم في صدره ، واذا كان هو « شعرة » ، فالعالم كله أصلع . وهذه القصيدة ٢٧ « القصيدة » تؤكد على ذلك . انها موجهة الى الحبيبة « الحلوة » ، ولكنها ليست محض غزلية : فهي ليست تطلعاً الى التكامل المنشود في لقيا الحبيبة ، بل هي نص على الاكتفاء الذاتي الذي يتعدى الاكتفاء. فهنا الشاعر ينبوع يورِّد ولا يَرِدُ ، وان يقلقه شيء فانما هو ما فيه من « قوة ثريّة » لا بد ان تفيض . غير ان المنفيّ لا يخدع نفسه ظناً بأن النفي سينتهي باللقاء او ان البراري ستخصب به . فحب المرأة لم يعد كافياً لذلك :

« ما الذي يضيء لي الزقاق الأسمر

ويوجّه خطاي متسارعةً
الى حيث يُسفك الخصب فيضاً
وتبقى البراري براري ؟
يقينا ايتها الحلوة لأني احتجتكِ ،
ما قادني اليكِ هوىً لك
بل قادني اليك هوايَ لي
ولقوةٍ فيَّ ثريّةٍ
بات يقلقني في العشيّ
ان اراها افلتت في الصباح ،
فأسعى اليكِ –

وهذا السعي انما هو للفيض والهبة

« لا لتُعطي بل لتأخذي
ولا لتأخذي بل لأَهب –
واضحك من الحياة وزينتها . »

والشاعر يدرك ان النـاس تعد ذلك عقماً ليس من السهل قبوله . ولكن أعقم ذاك حقاً ، أم أمر يرى فيه خلقاً غير ما يراه الناس ؟

في قصيدة « عاقر بين أطفال اختها » يداور الشاعر هـذا الموضوع على نحو غريب . انه يقول بصراحة :

« كالعاقر بين النساء أنا ... »

وترى العاقر نفسها محاطة باطفال غيرها :

« غيومٌ من الصغار تكتنفني ،
وضبابٌ من الجدبِ لي وشاح . »

ولكن ساره ، زوجة ابراهيم ، كانت عاقراً ايضاً ، ومع ذلك وعد الله خليله

ابراهيم بأن ذريته ستكون في عـــدد رمل البحر ونجوم السماء . واذا لم يتحقق للعاقر ما تحقق لسارة ، فان لها عزاء عظيماً :

« أحمد الله ، لستُ شجرة ُتثمر علقما
ولا تينة ذوت من لعنةٍ حتى الورق .
ان لم اكن أمًّا تلد
فلستُ بجلاد يحرم الأمّ وليداً ُخلق . »

وائن يكن هذا عزاءً سلبياً ، فهناك إيجابية هي لدى الشاعر صنو الخلق :

« وعاقرٌ بعدُ ، من قال ؟
انما هي من الحور الحسان
حلمِ المؤمنِ ؛
فان لم تلد ، فلا لعقمٍ
بل منحةً من الارباب :
ان تنعم باللذةِ
الخصبة خصبَ المتشهات
ليلةً بعد ليلةٍ بعد ليلة ،
حتى اذا أقبل الفجر
ترامت بين ذراعيه بكراً ،
تعرف من سرائر الخلق ما لا تعرفه الامّهات . »

في هذا كله ايمان بالنفس لا ينال منه النفي ، وهو الذي يجعل من كريولانُس (في القصيدة الثانية عشرة) « مثالاً للبطل » . فكريولانس هو القـائد البارع الذي يخوض غمار الحروب رفعاً من شأن روما ، ولكن كبرياءه خطيئة كبرى تجعله يقف بين الغوغاء كالطوه يحتقر أنفاسها ويزدري اصواتهـا ، ولو كانت من أجل تنصيبه زعيماً عليهـــا ، لانه يعلم بالشقة الشاسعة بين شجاعته وجبنها ، بين إقدامه وخنوعها. فاذا كانت النتيجة ان تتألـّب عليه بآلافها وتصيح « ليُنفَ ! » ،

ثم يُنفى الى أرض الاعداء ، صاح بدوره : « نفيتكم ، بني وطني ! » وإذا راح « يتقلب جامداً في شتيتٍ من الديار » ، لم يكن خسرانه بأكثر من خسران الذين نفوا جنديّهم وحامي حماهم ، ولكنه يموت ميتة الغريب ، مقتولاً بايدي الذين قتل العدا من أجلهم — بطلًا مأساته النفي .

وفي ديوان توفيق صايغ قصائد حب عديدة ليست ما عهدناه في الغزل . فهي كلها أشبه بمونولوغ طويل في فراغ النفي . وكما يخاطب الشاعر الله، هكذا يخاطب الحبيبة — ولعلها ليست امرأةً واحدة — بديالكتيك تتقابل فيه الاضداد ، ثم تدمج في موضوع واحد تقوم فيه للتو اضداد جديدة . ليس في اي قصيدة هنا « حلّ أخير » ، بل تولّد المشكلة مشكلة أخرى لا بد من مجابهتها .

في القصيدة العشرين يشكو الشاعر من ان في حبيبته « جاناً » يفسد عليه حبها لانه نقيض كل ما هو إنساني في المرأة : فهو

« كامل الحاسّات ، ولا يُحس ،
سواءٌ في سمعه أغرودة وبحّة ...
عواتيّ الرياح لا تهزّه ،
وعبث النسيم لا يستثيره ...

محمومٌ ، ابداً في فتور ،
إن تأرجح فإلى حمّى ، تنفث الوبأ
ولا يموت ...
... وروعه في هدوئه
وصخبُه في سكونه ، وبطشه في يدٍ لا تسددّ سهما
وفي جفنين مطبقين منهما شررٌ يتطاير . »

فاذا آوته الحبيبة في نفسها ، فهي قد آوت « أخبثَ ضيفٍ على أحلى مُضيف : أفتتركينه يضحي ربّ المنزل ؟ » فما الذي يستطيع فعله إزاء من هو « عبثٌ

قتاله ، حتى السيف ، في ضربه ، أبتر ، ؟ ولكن فيه مطعناً واحـــداً ، هو « كعب آخيل » فيه :

« واحدٌ السهم الذي يُرديه
صنوٌ له من الصدود أؤويه . »

بالصدّ يتغلب عليه . ولكن هل يعني الصدّ الا انصرافه عن وجه الحبيبة ؟ اذن :

« أأفقأ عينيّ كي لا أشهد قبحا ؟
أأعايش مثله لابعد عني ذكراه ؟
وإن فعلتُ وظفرتُ
أيُعرَف مَن الغالبُ والمغلوبُ من ؟
ألا اكون اينما ريّشتُ أصابني سهمي ؟ »

وهكذا لا يُحلّ الإشكال الا بإشكال جديد .

في ديوان توفيق صايغ نغمة دينيـة مسيحية قوية ، هي في الشعر العربي امر جديد . فالشعر الديني المسيحي ، عندما كان ينظم في بلادنا في القرون البعيـدة ، كان ينظم على الاكثر بالسريانية ، و « ميامير » مار أفرام السرياني لمن يعرفها من أجمل ما نظم في التقوى والايمان . غير ان نغمة توفيق الدينيـــة لا تصدر عن الايمـــان بقدر ما تصدر عن الشك ، ولا تُنشد التسابيح بقدر ما تنشد القلق والحيرة والالم . وهذه تلقاها في مطلع اول قصيدة في الكتاب :

« أنَاتَك ، لا تبلّل جراحي
وأبعدِ الخَلّ عني :
سياطُ جلاّديك كفتني ؛
محبي معذّبي ، ألا تكفيك ؟ »

إنها معاناة المسيح كما قد يتغنى بها داود في مزاميره . فأثر التوراة ، ولا سيما

الانجيل ، متغلغل في تفكير توفيق الشعري وصوره وأسلوبه ، ولكن توفيق يستغلّ هـذا الاثر لرسم صورة للانسان الجديد في العقد السادس من القرن العشرين . والقارىء يجد ، ولا ريب ، غموضاً وعسراً في الكثير من هـذه القصائد لاشاراتها الخفية والصريحة الى تفاصيل لا يلمّ بها الا عارف التوراة . واذا أضفنا الى ذلك ، هذا الايجاز المشحون ، وضنّ الشاعر الا بالضروري جداً من الالفاظ ، وبخاصة النعوت والصفات (التي من شأنها اغداق الليونة والسيولة على الكتابة ، بحق او غير حق) ، ادركنا بعض الصعوبة التي نمتحن بها في هـذا الديوان .

وقد أعجبت بجرأة توفيق في استعمال عدد كبير من الالفاظ العامية الاصل ، وضعها « فصيحة » هنا وهنـاك ، فأضافت الى شعره حيوية وحركة . فلكي يوحي بقفزات الفرح المتتالية يخاطب قدميه قائلًا : « قدميّ نطنطا ! » ثم يقول : « تشحشطتما ... » فيوحي بهـا بزحف القدمين المتعبتين . وأي لفظة تستطيع اداء معنى « معمست » حين يقول : « ومعمست أيامي . »

ولكن النتيجة التي يخرج بها من يتأمل هـذه القصائد هي تركيزها الرائع . فكل قصيدة هنا أشبه بالنسيج المشدود المتلألىء . ليس هذا الديوان « حلم توفيق صايغ » كما يقول سعيد عقل في مقدمته ، ولا « الحياة تتشوف فيـه الى الحلم » . بل انه على النقيض من ذلك ، حياة مقطرة ، تجربة السنين في مصغّرات لفظية ، تنزل بنا مع صاحبها الى « جبّ الأُسود » . وهنا قيمتها وخطورتها .

١٧ شباط ١٩٦٠

الرّواية والانسانية

« كان ديمقريطس وهرقليطس فيلسوفين . اعتبر اولهما الحالة البشرية مضحكة باطلة ، فما ظهر بين الناس الا والضحك والسخرية ملء وجهه . اما هرقليطس فقد شفق على الحالة البشرية وعطف عليها ، فما انقشع الاسى عن وجهه يوماً ، وما خلت عيناه من الدموع . »

[مونتين]

اذا لم يكن الادب انسانياً ، فمن العسير ان نتصور ما هو . لاننا اليوم – بخلاف الاعصر السابقة – لا نقصد بالأدب تعقيدات اللغة ، وشروح الأبيات الشاذة ، وأخبار المشاهير ، والمُلَح والنوادر ، الى آخر ما تعج به تلك الكتب التي سماها ابن خلدون « أركان الأدب » . ولعل اتهام أدبنا الحديث بضعف نزعته الانسانية ينطوي على اقرار غير مباشر ، بأن ما نسميه اليوم ادباً يختلف في الغالب عما كان يسميه اجدادنا ادباً ، وان ما نبغيه من كتّابنا وشعرائنا هو غير ما كان يتوقعه الاسلاف من كتّابهم وشعرائهم . واذا قلنا ان ادبنا فقير النزعة الانسانية ، فاننا ندلل على فقر انتاجنا كأدب .

ومن الواضح اننا نشعر بذلك لأن انتاجنا يفتقر الى ما نراه في أدب الغرب . وسواء شئنا او لم نشأ ، فاننا في نظرتنا الى الادب – كما في نظرتنا الى السياسة

والاجتماع – متأثرون كل التأثر بالنظرة الغربية . لقد افقنا فجـأة فأدركنا ، لا تأخرنا السياسي والاجتماعي فحسب ، بل تأخرنا في ذلك الضرب من التعبير عن النفس الذي هو من معايير الوعي السياسي والاجتماعي ، ومقيـاس من مقاييس النضج القومي .

فقد ادركنا مثلاً ان الفرنسيين اذا ذكروا اعلام أدبهم او تفاخروا بهم ، فانهم يعنون اناساً – عدا الشعراء – كفلوبير وموباسان وجيد وكامو وسارتر . واذا فعل الروس ذلك ، فانهم يقصدون اناساً مثـل غوغول وترغنييف ودوستويفسكي وتولستوي وتشيخوف . واذا اعتز الانكليز بأدبهم المعاصر ، فانهم انما يعتزون بـ د. هـ. لورنس وفرجينيا ولف ، وفورستر ، وغريهام غرين . وكذلك الامريكيون، وقد اقتحموا الميدان متأخرين فانهم ، يشيرون الى هنري جيمز ، وهمنغواي ، وفوكنر . ويرفع الايطاليون رؤوسهم فيذكرون البرتو مورافيا واينيو فلايانو .

فهم اذن يذكرون القصاصين والروائيين من الكتاب ، لانهم هم الذين يصورون شخصية بلادهم ونفسيتها ، هم الذين يتغلغلون الى اعماق روحها ويسجلون احلامها وكفاحها وبحثها عن السعادة البشرية . فالادب الحديث هو أدب الرواية في الدرجـة الاولى ، ولا تحتل المسرحية ولا يحتل الشعر اليوم الا الدرجات التي تليها .

أما لو طُلب الينا ان نذكر عشرة من ادبائنا ، فلا ريب اننا واجدون ان ثمانية او تسعة منهم «اساتذة» أدب ، يؤرخونه ويعلقون عليه ، ولكن يقصرون عن انتاجه ؛ وحتى الذين منهم يعلقون على الادب ، ما أقل من اتجـه منهم في تعليقه نحو مقتضيات الفكر والحياة في هذا العصر .

فالسؤال الصحيح الذي يجب ان نوجهه الى انفسنا لن يكون عن قوة النزعة الانسانية او ضعفها في أدبنا الحديث ، بل هو : أترانا ننتج الآن ادباً – كالادب الغربي الذي اطلعنا عليه اصلاً او مترجماً – يستطيع بحكم الشكل والنوع ان يعبر عن

نزعاتنا الانسانية في كفاحنا الحياتي ؟ او بعبارة اخرى : هل نكتب الرواية اليوم ؟ وما مقدار ما كتبناه منها .

لقد اتينا أدب الرواية متأخرين ، وعلينا بعد ان نتعلم الكثير عنها . فان لاوروبا الآن من التقليد الروائي ما يربو على المئتي سنة ، مرت القصة في اثنائها في اطوار كثيرة ، وأضاف كل جيل عنصراً جديداً الى عناصر تقنيتها ، من سرد المبالغات الى سيل الوعي والمونولوغ الداخلي ، من التسلية والعبث الى استقصاء غاية الحياة . وقد انتعشت الرواية بعد ازدهار المسرحية ، وكلتاهما بنت الحركة الانسانية التي تجلت عنها النهضة الاوروبية . فقد اكتشف الانسان – وقد شعر بوحشة نفسه في عالم يتوسع باستمرار ، فما عاد يحتل المركز فيه ترعاه عين الله ، كما كان يظن في القرون الوسطى – انه مثابة لهجمات عناصر الحياة . فأراد ان يرى كيف تتداخل وتتواشج هذه العناصر ، وكيف يسيّرها او تسيّره ، وكيف يتغلب عليها او تحطمه . فالرواية – كغيرها من الفنون – هي محاولة الانسان ، اذ يرى فوضى الحياة والتجارب ، ان يفرض عليها نظاماً يفهمه ، ويدرك منه مغزى لعيشه وفكره ، قد يوجهه في حريته اذا كان حراً ، او يثيره على عبوديته اذا كان عبداً .

والرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية ، وهي تعالج الكثير من المواضيع التي كانت تغذي الملاحم ، من صراع الافراد والجماعات ، الى الهوى الجارف ، الى الخيانة ، الى البطولة والشهامة ، الى الحسد والنذالة الخ . كما انها تعدت بعض التعدي على المسرحية ، واتخذت لنفسها كمواضيع حالات وعواطف وشخصيات هي في الاصل من ممتلكات المآسي والمهازل التمثيلية . ولكن بينما كانت اكثر الملاحم والمآسي تدور حول الملوك والامراء وذوي الشأن في الدولة او القبيلة – لان مقدرات الشعب تبعٌ لمقدراتهم ، وبذلك تكون مأساتهم اشد خطورة وأبعد اثراً في الحياة – أصبح الابطال في الرواية في الغالب اناساً عاديين ، في حياتهم ما في حياة كل فرد من الامكانيات والتعقيدات والدوافع والعواطف .

قال ولتر باتر في اواسط القرن الماضي : « الفن هو فك ازمـة الصراع » . وسواء كان هذا الصراع سياسياً او اجتماعياً او نفسياً ، فانه المميز الأهم في فن الرواية ، رغم المدارس المختلفة التي نشأت حوله . والقضية قديمة قدم الاغريق ، غير انها انتعشت من جديد بزوال القرون الوسطى وتفكيرها . فقد تمثلت النزعة الانسانية حينئذ بالمفكرين والكتّاب والعلماء الذين زعزعوا النظام «الهاياركي» القديم ـ وهو النظام الذي يظل فيه كل شيء (او فرد) في منزلته مبنياً على شيء (او فرد) احط منه ، حسب ترتيب قيل اوجده الخالق ، فلا يمكن للانسان ان يخرج عليه وهو ينطبق على المجتمع الانساني (من الامير نُزُلا الى الشعب ، او من البابا نزلا الى الرعية) ، كما ينطبق على النظـــام الكوني (متمركزاً في الارض ، والشمس والقمر والكواكب في درجات تدور حولها) .

ولكن كما قال غاليليو ان النظام الفلكي لا مركز له (مما أثار نقمه الكنيسة عليه فأكرهته ، بتهديـده بالحرق ، على « سحب كلامـه ») هكذا اوحى مكيافلي ومونتين وغيرهما بأن الانسان ايضـــاً حر لا مركز له يدور حوله . وهكذا نشأت فكرة تحرر الانسان (وبالتالي وحشته) التي تطورت من تأملات مونتين في الانسان الى كتابات الثوريين الفرنسيين .

وبضعف الوازع الذي ينص على بقـــاء الانسان في منزلته ، تصدع النظام الاجتماعي القديم ، ونشأت الطبقة الوسطى وازدادت خطراً وشأنـاً ، وكان لها اثر بعيد المدى في تطور الفنون ، لاختلاف نظرتهـــا عن نظرة الاستقراطيين الى الحياة .

وما كاد القرن الثامن عشر يقارب النهاية ، حتى علت صيحات الرومانسيين يدعون فيها الى الحرية والفردية والعدالة الاجتماعية . وكانت الصفة الاساسية التي امتازت بها آداب هذه الفترة ومـا تلاها هي : الوعي . الوعي بالذات ، الوعي بامكانيات النفس ، الوعي بقوى الحياة . وهذا الوعي هو الذي جعل « الشعور » يوازي التفكير ، والحدس (او النظرة الداخلية) يوازي التعليل ، والخيـــال يوازي العقل ، بل يزيده أهميـــة . والوعي بالذات ـ كما يقول اودن ـ يحدو

بالمرء الى طلب اختبارات الحياة بخيرها وشرها . وهذا الوعي هو الذي جعل « الشخصية » في المسرحية او الرواية أهم من « الحادث » (مما وجه عناية الروائي الى اظهار ما لكل حادث من اثر في تنمية الشخصية) . وبعد ان كانت مآسي شكسبير تعظَّم لما في حوادثها من عرض للحياة ، جعل النقاد يعظمونها لما فيها من شخصيات تتمثل فيها الحياة . واذا اخذنا ابطال بعض هذه المآسي ، كهاملت ومكبث وبروتس وأوثلو وكوريولانس وليو ، وجدنا ان القاسم المشترك الاكبر بينهم هو ما في حياتهم من نزاع رهيب ، إما في أنفسهم (كما في هاملت وبروتس واوثلو ومكبث) ، او بينهم وبين القوى المتألبة عليهم (كما في ليو وكوريولانس) ، بل ان في شخصية معظمهم يلتقي نوعا هذا النزاع كلاهما .

ولازدياد خطورة الفرد في نظر الرومانسيين غدا انعتاقه واجباً عليه . والانعتاق منطو على ضرورة الصراع بينه وبين التقاليد الموروثة والاحكام القائمة ، ولكن تحتم عليه ان يطلب الانطلاق انتصاراً للانسانية ، ولو كان في انطلاقه موت اكيد .

كان قادة الحركة الرومانسية مزيجاً من الارستقراطيين وأفراد الطبقة الوسطى . وبنهوض الطبقة الوسطى بدأ انحطاط الطبقة الارستقراطية . وقد اوجدت هذه الحالة في الرومانسية اتجاهين أدبيين تطور كلاهما منفصلاً عن الآخر ، وما زال يتطور حتى الآن. فان الارستقراطيين ، اذ احسوا بالتداعي في بنيانهم القديم ، طفقوا يحنون الى عصر كان النظام فيه ثابتاً وكانوا هم فيه اسياداً – وذلك هو العصر الوسيط – فظهرت روايات من ضرب الفانتزي (الخيال الحالم) مفعمة بالقصور والقلاع القروسطية ، والفرسان والنبلاء المتنكرين ، والمكايد الجنسية المعقدة [1] ، تطورت فيما بعد الى روايات تاريخية كروايات ولتر سكوت ودوماس وغيرهما ، او الى نوع من الادب الفانتزي الجنسي قد نسميه بالادب الرمزي . وأشد اثر للرمزية نجده في الشعر الحديث ، ولكننا نجده احياناً عند بعض الروائيين

---

(١) تعرف بالروايات القوطية Gothic novels ، او روايات الرعب Tales of Terror .

الكبار – لا سيما من بدأ منهم حياته الادبية كشاعر – امثـال جيمز جويس (في « يوليسيز ») ووليم فوكنر (في الصخب والعنف) ود . هـ. لورنس .

أما الاتجاه الآخر الذي نشأ عن الوعي الرومانسي ، فكان ذلـك الذي سار فيه ابناء الطبقة الوسطى . وهي الطبقة التي تحسد الارستقراطيين ، وتتطلع الى النجاح المادي وتعظمه ، وتهمها – كما قال فرانك اوكونر – « الامانة » اكثر مما يعنيها «الشرف» . فكان همُّ كتابها ان يصوروا الحياة « كما هي » ليتتبعوا سير ابطالهم وتقلبات ايامهم في رحلتهم الاجتماعية ، ويرسموا نهوض الاسر وسقوطها، لاسباب اخلاقية او روحية ، ضمن الاطار المادي الذي لا منجاة منه .

ومن هنا نشأ الادب « الواقعي » وهو أدب تلعب فيه المادة – او الدراهم – وعادات المجتمع دورين خطيرين متكافئين. فلكل انسان مكانة اجتماعية يعينها دخله المالي ويتصرف بموجبها . وقد تلتبس عليه مظاهر الحياة ، وينسى نفوذ المـال وخطر العادات في تقليب اوجهها، فيقع ضحية خلط الوهم في الواقع. او يعجز عن تفريقهما فيعيش خارج نطاق المجتمع ، متصوراً نفسه اسمى منه بينما يعـده المجتمع غير لائق لان يكون واحداً منه .والجزء الاكبر من احسن الروايات التي ظهرت بين ١٨٥٠ و ١٨٨٠ من هذا القبيل .

ولما طبقت فرنسا وانكلترا قانون التعليم الاجباري ، في اواخر القرن الماضي، ظهر في ميدان الادب كتاب من طبقـــة الفقراء والعمال . فكان انصرافهم الى تصوير الحياة في الدركات الدنيا ، حيث يرى الفرد الحيـــاة من الاسفل ، بين مشاهد من القبح والفقر والقذارة . وركزوا جهـدهم في لفت النظر الى مـا في الحياة من شظف ومرارة وكفاح . وكان أدبهم امتداداً للواقعيـــة ، ولكنه امتداد نحو ما قسا عليه المجتمع ، نحو الجانب المظلم المنسي، وسمي « بالطبيعية ».

ولئن كان اميل زولا ابا لهذه الحركة ، فان الروائيين الامريكيين في هذا القرن هم احسن من يمثلونها ، امثـــال درايسر ، وارسكين كولدويل ، وجيمز فارل، وهمنغواي، وغيرهم كثيرون.وقد نشأ معظمهم فقراء، ولم يحظوا بدراسة

كافية (فعلموا انفسهم بأنفسهم) ، ولم يشعروا بكثير من التهيب ازاء تقاليد اللغة او اخلاق المجتمع ، فكتبوا رواياتهم باسلوب منطلق ، كثير الحوار بالعامية، ترصعه الشتائم والصراحات الجنسية ، ويعج بالعنف والسادية والجاس ، مصورين بذلك « الجانب الآخر » من الحياة ، حيث لا بد للفقير في عالم صناعي مادي — من حيوية ملتهبة وفظاظة مكشوفة اذا اراد البقاء .

حين افقنا على حقيقة الفترة الراهنة ، شعر ادباؤنا الناشئون بفراغ جزء كبير من تراثنا الادبي ، او بعدم انسجامه مع حاجاتنا المعاصرة . فانصرفنا الى الغرب، وشرعنا في كتابة الرواية والمسرحية . ونحن اذ فعلنا ذلك اوجدنا في الحقيقة أدباً هجيناً ، لكنه ادب لا غنى لنا عنه ، حين اقتنعنا بأنه الادب الذي يصور الحياة ، او يمثلها ، وينفذ الى قلب المشكلة الانسانية . وبما اننا ، وقد اشتد وعينا الاجتماعي والسياسي ، نتعطش الى فهم حياتنا ، امسى هذا الضرب من الابداع ضرورة ماسة .

هذا لا يعني اننا لم نعرف القصة في أدبنا ، و « ألف ليلة وليلة » من نسج خيالنا . ولكن اسلافنا ، رحمهم الله ، لم يعدوا « الف ليلة » ادباً ، ولم يذكر احد من مشاهير نقادهم هذا الكتاب . والعلة في ذلك هي أنهم لم يحترموا القصة كباب من ابواب الادب ، وآثروا عليها التراجم و « الاخبار » : اي كل ما له جذور ممتدة في الواقع التاريخي ، دون ان يأبهوا كثيراً الى ما هو رمز للواقع . وغاب عنهم ان الرمز اشد ايضاحاً وتركيزاً للحقيقة من النص المجرّد ، عدا كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوناتها . ولا شك ايضاً انهم أهملوا « الف ليلة » لاسلوبها وشعبيتها (أنقول وانسانيتها ؟) ، فهي من ادب السوقة لا من ادب الخاصة .

ان حكايات « الف ليلة وليلة » مزيج غني من الواقع والرمز . فهي تصور حضارة عصر معين ، وفي الوقت نفسه تكشف عن النزعات البشرية اطلاقاً .

فالكتاب بجملته بحث عن السعادة . والكثير مما فيه من ضرب الحوادث الحلمية ، تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في احلام اليقظة [1] . ومع هذا فان ذلك المجهول الذي جمع الحكايات بين دفتي كتاب واحد ادرك العلاقة الخفية بين ما هو من خلق الخيال وبين ما هو من مقومات الشخصية ، فجعل من شهريار ، بعد ان فرغت شهرزاد من احاديثها اليه ، ملكاً أحكم واعدل من ذي قبل . وبذلك دال على حقيقة رددها في الغرب نقاد كثيرون ، وهي ان الادب ينشط المخيلة ، والمخيلة النشيطة تيسر على المرء ادراك حالات الغير ، وبالتالي فهمهم وحبهم . اي ان الادب في النهاية يعزز من محبة المرء للانسانية ، فيخدم الفضيلة .

هذه الآن قضيتنا الادبية من جديد . فان ادباءنا – بعد قرون طويلة من التخبط في خضم السفسطات اللغوية – ينزعون الى فهم النفس والشخصية ، والوضع الانساني ، واختراق معنى الظلم والقسوة والشر ، وطلب العدالة والحب. وهذا بالضبط ما تجعله الرواية موضوعاً لها ، مهما تفاوتت اشكالها ، وتباينت مدارسها . واحسن الروائيين في القرن العشرين هم اولئك الذين يتساءلون في كتبهم عن المصير البشري . (وهم كذلك اجودهم صنعة ، وأمهرهم حبكاً . ولكن مسألة التركيب الفني خارجة عن نطاق هذا البحث) .

ونحن لن نستطيع ان نخلق ادباً روائياً ، اذا لم تحدُ بنا الى الخلق دوافع كهذه . لست اعني بهذا اننا لن نكتب القصة اذا لم ندرك ذلك . فالقصة ، دُونت ام لم تدوّن ، من اقدم ما اوجد الانسان من فن . ولا ريب في أننا ، ما دامت لنا مطابع ومجلات ، سنكتب قصصاً لا نهاية لها . ولكن قصصنا ستبقى على ما هي عليه من الضحالة والسقم ، ما دمنا على ما نحن فيه من جبن عن قول الحقيقة .

ففي أدبنا – سواء أ كان من نتاج الابراج العاجية أم الاكواخ الطينية – كثير من المهالأة والرياء . ولئن أقلعنا عن أدب المدح والاستعطاء ، فما زال

---

(١) كم كنت أتمنى لو ارى هذا الكتاب يدرّس في الجامعات العربية على طريقة النقد الحديث.

انتاجنا يشير الى جبن أساسي . جبن في الذهن والنفس . ما زال الكاتب يخشى ان يقول كل ما لديه ، وان يخلص في قوله الى نفسه ورأيه . ما زلنا نرهب الطغام ومركوبي الخرافات . ما زالت « انسانيتنا » انسانية التغاضي وغض النظر . ولن تكون قصصنا الا مرآة لهذه « الانسانية » التي تخشى الجهر والتورط : انسانية ناقصة لان من شيمها المبارزة الجبن . من منا يستطيع ان يتعرض في كتابته لمشاكل الشك والصراع الداخلي المترتب عليه ، كما يفعل كتّاب الغرب ؟ فكما لا نستطيع ان نخلق شخصية مثل « الاب سوزيما » في رواية « الاخوة كارامازوف » ، فاننا لن نستطيع ان نخلق شخصية مثل « ايفان » في رواية دوستويفسكي هذه ، او « بندريكس » في « نهاية العلاقة » لغريهام غرين .

وأديبنا يعزو تخوفه عادة الى الضغط الاجتماعي . وهذا بالضبط مصدر مهم من مصادر الرواية . هذه القطبية في الحياة بين الجماعة والفرد ، بين المؤمن والمتشكك ، بين القانع والثائر ، بين المتهرب والمتورط ، بين الايمان بالطائفة والايمان بعزة الانسان : هذه القطبية هي منشأ الشد والتوتر ، ومنشأ الصراع الخلاق للادب . والا بقي الادب صحافة تمس السطح وترتد عن الاعماق .

وعدم توفر الحرية السياسية عرقلة اخرى في سبيل الادب . وما من شك مطلقاً في ان الدولة البوليسية لا تخلق الادب الانساني . والدولة التي لا تؤمن الا ببضع مبادىء ضغماطيقية ، كالجماعة التي تمنع القول خشية الكفر ، تخلق جواً من الخوف والتوجس يعيش فيه الناس سنة بعد سنة ، الى ان يعتادوه ويألفوه ، ويصبح الجبن العقلي ميزة من ميزات حياتهم وهم لا يشعرون .

فالرواية اذن فن جدي ، لا تسلية عابرة [1] ؛ وعلى الروائي – كما يقول هنري جيمز – ان يأخذ فنه بروح الجد ، لكي يحذو القارىء حذوه . ويقول الناقد

---

(١) الجزء الاعظم مما تلفظه المطابع من قصص هو من النوع التهربي ولا يستهدف الا قتل الوقت ، وهو بالطبع تافه لا يستحق البحث .

لايونل تريلنغ بهذا الصدد : « ان الرواية بحث مستمر عن الحقيقة ، وميدان بحثها هو العالم الاجتماعي ، ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلاً على الاتجاه الذي تسير فيه نفس الانسان » . ولهذا يتفاخر د . ه . لورنس بمهنته ويقول : « بما انني روائي ، فانني اعد نفسي اسمى درجة من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . فالرواية هي كتاب الحياة المشعّ الوحيد » . واذا كان للرواية هذا الشأن ، فهل لها أثر في حياة الناس ؟ وجواباً على ذلك يقول تريلنغ ان الرواية في المئتي سنة الاخيرة ، على ما فيها احياناً من عيب جمالي او خلقي ، كانت لها فائدة عملية في الحياة ، « اذ بسعيها الذي لا تنثني عنه في استيعاب القارىء في حياتها الخلقية ، دعته الى تفحص دوافعه ، مذكرةً اياه بأن الحقيقة ليست كما علمته تربيته التقليدية ان يراها » .

فالروائي ، فضلاً عن كونه فناناً يعنى بجماليات عمله ، يلتقي فيه المؤرخ والفيلسوف . لان حوادث قصصه ، وان تكن من صنع الخيال ، ما هي الا انعكاسات او رموز لحقيقة عصره التي يمحصها ، او تركيزات لمعانيها ، مع شرح وتعليق (مباشر أو غير مباشر) يغدقان عليه صفة الفيلسوف . فصاحب الفن لا يستطيع ان يضع نفسه بمعزل عن فنه : والروائي ، اذ يحاول تصوير الحقيقة (الحقيقة الانسانية) ، يجابه بحكم الضرورة الوضع الانساني ، ويسعى في تحديد موقفه منه . وهو نادراً ما يستطيع ان يحدد موقفاً نهائياً ، او ان يجد حلاً لازمة الانسان الراهنة . ولكنه يستطيع البحث والسؤال والاستقصاء ، وهو يدفع بابطاله بين جدران المتاهة البشرية . وهذا ما يفعله كاتب مثل البير كامو في « الطاعون » او روجيه مارتان دو غارد في « آل تيبو » . والمشكلة الاساسية في هذه الازمة النفسية هي انتشار الشر ، بحيث يترتب على المرء ، اذا اراد النجاة ، ان يخترق ظلمات نفسية وذهنية (اشبه بالطاعون الذي حل في وهران من جراء انتشار الجرذ ، في رواية كامو) ، قبل ان يهتدي الى عالم الخير والحب . هذا اذا لم يكن نصيبه الموت .

في مقال عنوانه « فن الرواية »[1] يقول هنري جيمز للروائي : « لا تفكر كثيراً في التفاؤل والتشاؤم . حاول ان تتصيد لون الحياة نفسها . »

لقد كان من السهل على روائيي القرن التاسع عشر ، ولا سيما الانكليز منهم ، ان يقولوا مثل هذا القول ، او يعملوا بمثل هذه النصيحة ، في عصر كانوا يتخيلونه اسعد العصور ، ويؤمنون فيه بأن التقدم من خصائص الحياة . فكان الكثير من الكتاب الواقعيين ينهمكون في « تصيد لون الحياة » في نظام من المعيشة بادي الاستقرار ، فيتتبعون في اقاصيصهم نهوض الاسر وانحطاطها وعلى شفاههم ابتسامة الواثق من جودة الحياة و كرمها وسخائها .

غير ان جيمز لم يصب فيما ذهب اليه . فالاغلبية الساحقة من كبار الروائيين يتخذون موقفاً من الحياة يشير الى تفاؤلهم او تشاؤمهم . بل ان اكثرهم اقرب الى التشاؤم منهم الى التفاؤل . ففي ألدوس هكسلي نجد تشاؤم من يرى العالم منطلقاً نحو الهاوية ، ولكنه يضفي على تشاؤمه ثوباً من السخرية الضاحكة . وفي روايات فرجينيا ولف كآبة شاملة ، كأن الحياة غادرت الظهيرة واقتربت من كآبة المساء — ولكن الاصيل رغم كآبته ناعم الجمال (ترى أنجد في هذا تعليلاً لانتحارها ؟) . وفي د. ه. لورنس سخط على الكثير مما في الحياة العصرية ، يدفعه الى الحنين الى عالم بدائي يجد في غاباته وتربته اتصالاً « بالآلهة السمراء » (ولعل ذلك يشرح نظريته الجنسية : فهو كما كان يشير ، يحن في قرارة نفسه الى العودة الى الرحم من جديد حيث الظلام والطمأنينة) . وفي فوكنر نجد قوى الشر متفاقمة ، والجديد بتفاهته يصرع القديم الرائع : ولكنه قديم مقوض الاركان ، لا يقوى على المقاومة . وفي « آنا كارنينا » لتولستوي تذهب آنا ضحية الصراع بين حاجتها العاطفية وبين متطلبات المجتمع : في الاولى خطيئة خلقية ، وفي الثانية خطيئة الرياء والتمويه . وفي « مدام بوفاري » لفلوبير ، نرى البطلة ايما يسوقها الوهم والجهل نحو الفجور ، ثم الانهيار ؛ وفي تصوير ذلك يعبر المؤلف عن تشاؤم

---

(١) نشر سنة ١٨٨٨ .

شامل في الحياة ، حيث الوهم يغشو فكر الانسان ، ويؤدي به الى التهلكة .

فالنظرة المأساوية الى الحياة تسم اكثر الآثار الفنية الرائعة . وجحيم دانتي ، في « الكوميديا الالهية » ، اعظم من فردوسه . ومن العسير تعليل ذلك ، او تعليل المتعة الفائقة التي نستشعرها في مثل تلك الآثار . ولعل النظرة المأساوية اقرب الى حقيقة الحياة ، او ادنى الى التعبير عن حاجة الانسان الى الاتصال بالقوى المظلمة الخفية عن طريق فن يحل محل طقوس التضحية البدائية القديمة . والمأساة ، الى هذا ، تكشف لنا عن حقيقة الشر وتفشيه ، وادراك هذه الحقيقة هو بدء السعي نحو الخير .

من الواضح ان القراء الذين يرغبون عن التفكير يؤثرون « النهاية المفرحة »، لانهم حين يتقمصون ادوار الابطال وهم يقرأون القصص ، يؤثرون ان ينتهي كل شيء حسب منصوص شهواتهم . ولعل النظرة المأساوية توضح امر مثل هذه الشهوات وتبرز ما فيها من وهم تهاجمه الحقيقة. ولكن لماذا تكون الحقيقة مفزعة، معادية لرغبة الانسان ? ألأن الحقيقة تتمثل في الآلهة ، في الطبيعة ، في التكتلات الانسانية ورواسبها العقائدية ، في القوى التاريخية الغامضة – في حين يقف الانسان في وجهها ، رغم ضعفه ، عنيداً متكبراً ، يريد الحرية ويرفض الخضوع ? ربما كان ذلك بعض الجواب . فالكاتب المأساوي يرى في الانسان عبث المقاومة وضرورتها معاً : انه يؤمن بسمو الانسان ، وهذه المقاومة رغم الخيبة والاخفاق ، جزء من سموه .

١٩٥٣

الصّخبُ والعُنفُ

« غداً ، وغداً ، وغداً ،
وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً إثر يوم
حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب ،
واذا كل أماسينا قد أنارت للحمقى المساكين
الطريق الى الموت والتراب .
الا انطفئي ايتها الشمعة الوجيزة !
ما الحياة إلا ظل يمشي ،
ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعة
على المسرح ، ثم لا يسمعه أحد .
إنها حكاية يحكيها معتوه ، ملؤها الصخب والعنف ،
لا تعني اي شيء مطلقاً . »

(مكبث لشكسبير)

١

عندما منح الكاتب الامريكي وليم فوكنر William Faulkner جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٠ ، كان عمره ثلاثاً وخمسين سنة . وكان قد قضى اكثر من ربع

قرن بكتابة الروايات ؛ وانجز منها عدداً كبيراً . وهي ليست بالكتب اليسيرة القراءة . بل ان اكثر القراء كانوا يجدون باديء الامر في اسلوب فوكنر الطويل الجمل ، المركب الصور ، المعقد المبنى ، المليء بالكلمات المزدوجة الصياغة ، اشارة الى ضرب من الفوضى الذهنية والعاطفية في المؤلف ، وعائقاً لهم عن تذوق فنه . ولكن فوكنر ظل منزوياً في بلدة صغيرة في احدى الولايات الجنوبية (اكسفورد ، مسسبي)، منصرفاً عن المعارك الادبية الى كتابته واسلوبه . وقد خلق اسطورة بعيدة الاصول ، منتشرة الفروع ، تضيف اليها كل رواية يكتبها تفصيلاً جديداً واتساعاً جديداً . وكان رائده في ايجاد هذه الاسطورة الخلاقة ان يصور ما يدعوه الامريكيون « الجنوب » : وهو يتألف من الولايات التي انتعشت على زراعة القطن واستخدمت الزنوج رقيقاً الى ان اندلعت نيران الحرب الاهلية بين الشمال والجنوب ، فخسر الجنوب الحرب ، والغي الرق ، وغزا الشمال الجنوب بوسائل شتى وتغيرت معالم الحياة فيه .

وهذا التغيير ، بما فيه من انحطاط او سمو ، من شهامة او حقارة ؛ وبما سبقه وتلاه من جرائم وصراع وهتك عرض ، هو موضوع فوكنر . و « الشرف والاباء » كلمتان تترددان في اكثر كتبه . الشرف والاباء والحب والشجاعة ، وقد أحاطت بها قوى الفساد والجريمة والمادية والجشع والخسة . فان فوكنر يرى في قصة الجنوب مصغراً لما حل بالعالم من فوضى خلقية وانحلال اجتماعي ، ويرى في ذلك مأساة كونية . وقد قيل ان فوكنر لا ينتقي من المواضيع الا ما كان قبيحاً او مرعباً ، كأنه بذلك يغذي الغرائز الدنيا في القراء . وهذا في الواقع عكس ما يرمي اليه . لقد اراد ان يجابه مشكلة الشر ، ويتفحصها من كل جانب ، لكي يرى فعلها في حياة الانسان . وهو لذلك لم يترك رذيلة او جريمة لم يجد لها مكاناً في كتبه : فصور الاغتصاب والسلب والزنا بذوي الرحم ، والقتل والانتحار ، وقتل الاخوة ، وادمان المخدرات والمسكرات ، وسلب القبور ، وتزاوج البيض والسود ، ومضاجعة الموتى ، والفحشاء والبغاء ، وقتل الجماهير للشخص ، والخيانة والانانية ونكران الجميل . فهي كلها تصور مأساة

« الجنوب » ، وبالتالي مأساة الانسان . وتنطلق كلها من قلم المؤلف عنيفة عاتية، تعبر عن غضبة واشمئزازه . ولكنه يضع إزاءها الفضائل التي يراهـــا آخذة في الزوال : الشهامة ، الشجاعة ، الحب ، الشرف ، الاباء ، الشفقة .

وقد وضع فوكنر لاسطورته حدوداً جغرافية ، وأرقامـاً للمساحة وعدد السكان ، وأوجد للمقاطعة عاصمة وقرى ؛ كلها من خلقه . وجعل هـذه المقاطعة الخالية في ولاية مسيسبي ، واسمهـــا « يوكناباتوفا » ، وعاصمتها « جفرسن » ، (وهذه تشبه كثيراً بلدة اكسفورد ، حيث يقطن المؤلف) . وأكثر السكان – عدا أصحاب الحوانيت والحرف – مزارعون او حطابون ، وحاصلاتهم هي على الأغلب بالات القطن التي يشحنونها الى مدينة ممفيس (وهذه حقيقية ، ويجعلها فوكنر مركزاً لكل مـــا يعتلج في المدن من فسق) . والبعض منهم يقيم في بيوت ضخمة ، وهي بقايا عصر انقضى ، والبعض الآخر في منازل خشبية لا بأس بها . أما الاكثرية فمستأجرون ، وليست منازلهم بأفضل من منازل العبيد أيام ما قبل الحرب الاهلية .

ولكي يحسن القارىء فهم اي رواية من روايات فوكنر ، يجب ان يطلع مقدماً على موجز للاسطورة التي تجعل من الروايات اجزاء متواشجة . وفحواها أن « الجنوب القصي » Deep South كان يأهـــله قوم من الارستقراطيين ، كعشيرة سارتوريس ، وجماعة من النازحين الجدد، امثال الكولونيل ستبن. وكلتا الجماعتين عازمة على انشاء نظام اجتماعي دائم على الاراضي التي اغتصبوها من الهنود الحمر ، وذلك بتخليف نسل يحافظ على التقاليد الاوروبية ، وهي تقاليد الشرف والفروسية . على انه كانت في صلب خطتهم خطيئة لازمـــة ، وهي الرق (اذ استحضروا الزنوج من افريقيا بمئات الآلاف لهذا الغرض) . فوضع الرق لعنة على الارض ، وسبب الحرب الاهلية ؛ فلمـا خسروها ، ارادوا استعادة خطتهم بطرق اخرى ، فلم يصيبوا إلا نجاحاً جزئياً . وبمرور الزمن اكتشفوا ان بين ظهرانيهم اعداء جنوبين وهم الطبقة الاستغلالية الجديدة ، احفـــاد البيض الذين كانوا ايام الرق بلا أملاك او أراض . وتتمثل هذه الطبقة في آل سنوبس ، وهي

طبقة لا ضمير لها ولا وازع ، ولا غاية لها سوى الكسب المادي . واذ نشأ الصراع بين آل سارتوريس (الارستقراطيين) وآل سنوبس ، كانت الهزيمة قد كتبت على آل سارتوريس مقدماً ، بسبب تقاليدها التي تمنعها عن استعمال سلاح العدو المشين . ودفعاً لثمن هذا النصر ، كان على آل سنوبس انفسهم ان يخدموا مدنية الشمال الآلية ، وهي مدنية — كما يراها فوكنر — واهية اخلاقيـاً ، وهي التي أفسدت في النهاية أهل الجنوب [1] .

فالوضع في روايات فوكنر مبني على ان الشمال مـادي وآلي ، يعتمد على المدن الكبيرة التي تعيش فيها الملايين ولا وجه لها ولا شخصية ، وان الجنوب زراعي يعتز شعبه بالشرف . وتيار الشمال الارعن يهدد بالقضاء على تقاليد الجنوب العريقة ، ولكنها تقاليد فيها كثير من البلى والوهم ، وتنبت منها رائحة الموت [2] .

٢

« الصخب والعنف » The Sound and The Fury ، أول رواية نشرها فوكنر عن قصة الجنوب هذه . وكان قد كتب قبلها رواية « سارتوريس » ، ولكنه نشرها فيما بعد . وقبل هذين الكتابين أمل المؤلف ان يحظى بالشهرة في روايتين أخريين ، ولكن دون جدوى ، لانهما كانتا عاديتين . اما أول ما نشر فهو ديوان من الشعر ، شديد التأثر بالشعر الرومانسي ، لم يلتفت اليه آنئذ أحد . وهذا يدل على ان فوكنر (ككثير من الروائيين ومن جملتهم بلزاك) بدأ حياته الادبية شاعراً . ولما تحول الى النثر بقيت الروح الشاعرية في كل ما يكتب .

---

(١) انا مدين في هذا الملخص لمالكم كاولي في مقدمته الممتازة لكتاب The Portable Faulkner.

(٢) ويرمز فوكنر الى ذلك في الرواية التي شهرته فجأة ، وان تكن اقل قيمة من العظم كتبه الاخرى : « الحرم » Sanctuary . ففيها يغتصب رجل من الشمال فتاة عذراء من أهل الجنوب ، ولكنه عنين (ويرمز بذلك الى الشلل في نفس الشمال) فيقضي وطره منها باستعمال كوز الذرة . ولكن الفتاة بعد ذلك تلتهب شبقاً ، فكأنها بذلك تمثل انهيار القيم في الجنوب .

فنثره مشحون بالصور الشعرية والالفاظ غير المتوقعة ، مذكراً القارىء أحياناً بثروة شكسبير اللفظية .

« فالصخب والعنف » كتاب فوكنر الخامس . وقد اشتغل عليه زهاء ثلاث سنوات ، وكان عمره عند نشره (١٩٢٩) اثنتين وثلاثين سنة . وفي الحال التفت النقاد اليه ، ورأوا في كتابه رواية رائعة البناء والاسلوب ، سماها البعض « رواية الروائيين » . غير ان القارىء يحتاج في تذوقها وتخطي صعوباتها الى حساسية فنية مرهفة ، وأناة شديدة . فكان الكتاب نصراً أدبياً لصاحبه ، وإن لم يكن نصراً مادياً [١] .

والآن وقد كتب فوكنر حوالي العشرين كتاباً ، واتضحت خطته فيها ، نجد ان « الصخب والعنف » ما زال أحسن ما كتب . قد يضع البعض رواية « نور في آب » Light in August (١٩٣١) في المرتبة العليا ليسر تناولها ووضوحها ، غير ان التركيب الفني في « الصخب والعنف » ما زال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال .

والكتاب ، من نواح كثيرة ، تبدو فيه الاتجاهات الاسلوبية والشكلية التي شاعت بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ . وهي من أهم الفترات واخصبها في تاريخ الرواية ، لا لظهور عدد من الروائيين الكبار فيها فحسب ، بل لكثرة التجارب ، ونجاح الكثير منها ، في فن القصة . فهي الفترة التي لمع فيها شعراء مثل تي . اس . اليوت وإزرا باوند ، وكلاهما يجمع بين الشعر والنقد وكلاهما واسع العلم ، عقليّ ، وكلاهما اثّر في تغيير اشكال الادب لا في الشعر فقط بل في النثر ايضاً . وهي الفترة التي غدت فيها نظريات فرويد في اللاوعي حافزاً على معالجة مشاكل النفس الخفية ، بحيث يتغلغل المؤلف نزُلاً في طوايا الشخصية ويكتشف طبقات الوعي السفلي ، الى ان يبلغ القرارة التي ترسبت فيها تجارب الحياة وذكرياتها واحلامها .

---

(١) ولكن اختلفت الحال مع فوكنر في النهاية ، فبيع في السنوات الثلاث الاخيرة ما يقارب الثلاثين مليون نسخة من رواياته .

وهي الفترة التي ظهرت فيها السريالية ، مستمدة قوتها من نظريات اللاوعي ومن « الكتابة السحرية » لشعراء كان لهم تأثير عظيم ، امثـــال رامبو ولافورغ وغيّوم ابو لينير (الذي نحت كلمة « السرياليزم ») . وإلى هذا وذاك ، ظهرت روايتان مهمتان في هذه الفترة أثرتا في معظم ما كتب فيما بعد ، وهما : « البحث عن الزّمن الضائع » لمارسل بروست ، و « يوليسيز » لجيمز جويس . وكلتـــا الروايتين تعتمد على استثارة الذكرى والتداعي ، ولكن لكل اسلوبها . فبينما تعتمد الاولى على السرد المسهب الدقيق ، تعتمد الثانية على استخراج ما في النفس من تجمعات الحوادث والخواطر لا سرداً بل دفقاً ، عن طريق المونولوغ الداخلي. والمونولوغ الداخلي يعتمد على التداعي ، والرموز المتواترة ، والصور المترددة . وانتشرت بين الادباء عادة ، من الصعب ردها الى اصلها ، وهي ان يبني الكاتب قصيدته او قصته على اسطورة قديمة في لباس حديث ، او ان يدخل في كتابته حوادث تعود في الواقع الى مراسيم بدائيـــة كمراسيم الخصب ودفن الموتى (كنتيجة لانتشار النظريات الانثروبولوجية) او ان تبنى الحوادث على عبارة في كتاب لأرسطو او مقطوعة لشكسبير ، او ان يجمع كل ذلك معاً في كتاب واحد ، كما فعل جيمز جويس في « يوليسيز » . ولم يستخدم هـــذه الاساليب الكتاب العقليون فقط ، امثال تي . اس . اليوت (مثـــلًا : قصيدته « الأرض الخراب ») وجيمز جويس ، بل استخدمها ايضــاً السرياليون ، امثال كوكتو وغيره .

٤ ويبدو ان فوكنر الشاب ، وقد سئم الدراسة الجامعيــة (فتركها دون الحصول على شهادة) ، وحاول نظم الشعر ، وتسكع ما شاء له التسكع في نيو اورلينز ، والحي اللاتيني من باريس ، وبلدتــه الصغيرة اكسفورد (مسسبي) ، كان يتشرّب هذه التأثيرات على مهل . ويروي المحدثون كيف كان يتمشى في شوارع اكسفورد في تلك الايام مفلساً ، حافيـــاً ، غير حليق الذقن ، يجلس القرفصاء في مدخل احد الدكاكين عنـــد المجلات ويقرأ ، او يستمع الى حديث الناس وثرثرة الزنوج ، واسطورة الجنوب تتبلور في ذهنه .

ولما جعل يكتب « الصخب والعنف » كان قد هضم تأثيرات فترتـه ، بحيث استطاع ان يجعل منها عُدّة لكتابة عجيبة . فالكتاب يعتمـــد على المونولوغ الداخلي ، وتأثير جيمز جويس واضح ، ولكنه تأثير خلاّق لا محطّم ؛ والقصـة في خطوطها العريضة توسيـع وتمثيل لعبارة مشهورة من مأساة « مكبث » ؛ وكل شخص من اشخاصها الثلاثة المهمين (وهم اخوة) يعبّر عن احــدى الشخصيات اللاواعية التي اسماها فرويد : الهو id ، الأنا ego ، والأنا الأعلى super-ego ، والاخت وابنتها تمثلان الليبيدو ـ أي الطاقة الجنسـية .

هذه عدة فوكنر . ولكنها وسيلة لا غاية . وسوف يتوقف نجاحه على مقدار ما أصاب من غايته. وغايته هي ان يصوّر انحلال اسرة آل كمبسن[1] Compson ، ضمن اطار الانحلال العام في « الجنوب » . وعليه ان يجعل من ذلك شيئاً فنياً ، مؤثراً . وهذا بالضبط ما نجح في انجازه .

٣

حين يبدأ الكتاب نجـــد ان معظم الحوادث قد حدثت . ولن يعود اليها المؤلف إلا مستذكراً هنا وهناك ، كأن القارىء يعرفها ، ومـا على المؤلف إلا ان يرى اثرها ووقعها في نفس احد الابطال ، ملقياً عليها كل مرة ضوءاً جديداً . بل إن الحوادث نفسها تكاد تكون لا خطورة لها إذا قيست بما يحيط بهـــا من ظروف وما تخلّف من وقع . والصعوبة في قراءة الكتاب تبدو في عدم معرفة القارىء للحوادث التي يشير اليها المؤلف كأنها معلومـة لدى القـارىء . وهو في الواقع لن يستوفي معرفتها إلا حين ينهي الكتاب . وعليه حينئذ ان يعيد قراءة الرواية من جديد ليستمتع بها المتعة الكاملة. ولعل هذا هو السبب في ان فوكنر، بعد نشره الرواية بستة عشر عاماً كتب لها ملحقاً ـ يوضع في الطبعات الحديثة

---

(١) مؤسس الاسرة هو صديق الكولونيل ستبن وهي ايضاً عريقة التقاليد مثل اسرته .

كمقدمة – يشرح فيه الحوادث المهمة في الكتاب بايجاز، ويصف افراد آل كمبسن واحداً واحداً (راجعاً بتاريخهم حوالي مئتي سنة الى الوراء) ويوضح مكانهم في القصة . واذا هذا الملحق قطعة رائعة جديدة هي ولا شك من صلب الكتاب ، وتلقي عليه نوراً جديداً ، فهو يستمر في تاريخ افراد القصة حتى سنة ١٩٤٥ – بينما ينتهي الكتاب يوم ٨ نيسان ١٩٢٨ . فكأن اشخاص الكتاب فعلاً احياء يرزقون .

الرواية قصة اخوة ثلاثة ، هم كونتن Quentin وجاسن Jason ، وبنجامين (او بنجي) Benjy ، واختهم كاندس (او كادي) Candace ، وابنتها كونتن (وسميت باسم خالها بعد انتحاره) .

وقد كتبت على شكل سمفونية في أربعة اقسام ، كل قسم من الاقسام الثلاثة الاولى يتلوه احد الاخوة بالدور ، كل على طريقته ، والقسم الاخير يتلوه المؤلف ، هكذا :

١ – بنجي : بتاريخ ٧ نيسان ١٩٢٨ .
٢ – كونتن : ٢ حزيران ١٩١٠
٣ – جاسن : ٦ نيسان ١٩٢٨
٤ – المؤلف : ٨ نيسان ١٩٢٨

إنها سمفونية مروّعة بجمالها ومأساتها ، تتكرر فيها الاشارة الى الحوادث نفسها ، كأن كل حادثة « موتيف » في السمفونية تعزفها كل مرة آلة مختلفة . ومن بدئها حتى النهاية يتردد فيها بكاء بنجي المعتوه ، كأنه نوح على الحياة وهي تتدهور ، كأنه « صوت كل بؤس لا صوت له » يرتفع فوق الصخب والعنف .

وكل قسم يختلف كل الاختلاف عن الاقسام الاخرى ، للاختلاف الشديد بين الاخوة : فبنجي معتوه يسمع ولكن لا ينطق ولا يستطيع إلا الصراخ والعويل . وهو حين يتلو الحوادث لا يستطيع ان يرتبها ترتيباً زمنياً . وما حدث قبل عشرين سنة ، وما حدث اليوم ، كلاهما متساوي الاهمية في سرده ،

متساوي الوضوح . وكل شيء يذكره يبدو كأنه يراه لأول مرة ، بكل ما فيه من جدّة وبراءة . إنها حكاية يقصها معتوه ..

وكونتن – في ١٩١٠ ، لا في ١٩٢٨ كما في المقطع السابق – طالب في هارفرد ، مفرط الحساسية ، شديد التعلق بشرف الاسرة .

وجاسن – ونعود الى ١٩٢٨ – فظّ ، شرس ، سادي ، اناني ، يبغي من الحياة النجاح وتجميع الثروة ، عن اي طريق .

وكل منهم يشير الى الحوادث نفسها على الاغلب ، ناظراً اليها من زاويته . وخلاصة هذه الحوادث هي :

ان اسرة كمبسن (المقيمة في دار كبيرة في مدينة جفرسن ، وفي خدمتها عدد من الزنوج ، أهمهم الخادمة دلزي) تحاول التمسك بالتقاليد الارستقراطية عبثاً . فالأب ، وهو بليغ الكلام ، يعتكف على مطالعة الكتب الكلاسيكية ومعاقرة الويسكي ، ينشد فيهما نسيان تيار الحياة الجديدة ؛ والأم « سيدة » شديدة الكبرياء والترفع ، ولكنها دائمة المرض تقضي اكثر اوقاتها في الفراش مصرة على منزلتها الاجتماعية ، ولا تثق الا بابنها جاسن ، وهو يسلب مالها لاغراضه الشخصية . تبيع الاسرة قطعة ثمينة من اراضيها لارسال كونتن الى هارفرد ، وهو يحب اخته كاندس حباً شديداً ، ولكنه يتألم جداً عندما يعلم انها عشقت رجلاً غريباً وضاجعته . فلا يستطيع ان يتحمل فكرة فقدانها العفاف ، وما في ذلك من وصم لشرف آل كمبسن ، فيدعي لابيه انه هو الذي ضاجعها ! ثم تتزوج اخته وهو في هارفرد ، وبعد ذلك بمدة قصيرة ، حال انتهاء السنة الدراسية الاولى ، ينتحر غرقاً في نهر تشارلز في كمبردج ، ماساشوستس ، وذلك يوم ٢ حزيران ١٩١٠ . أما اخته كاندس، فيكتشف زوجها انها حامل من رجل آخر، فيطلقها . وتضع بنتاً تسميها « كونتن » احياء لذكرى اخيها ، وتهجر أهلها وتنتقل من رجل الى آخر وتسوء سمعتها (وقد اخذت الاسرة ابنتها كونتن لتربيتها) ، الى ان نسمع اخيراً انها في سنة ١٩٤٣ عشيقة لجنرال الماني في باريس.

وفي هذه الاثناء ترسل كاندس اول كل شهر مقداراً من النقود ليصرف على ابنتها ، ولكن جاسن – وقد كان يكرهها ويشاكسها ، يكره ويشاكس ابنتها أيضاً – يتسلم المال ، ويخفيه عن الفتاة كونتن (عدا عشرة دولارات كل شهر) ، ويجمعه في صندوق مخبـــأ في غرفته . فتنشأ الفتاة تحت اضطهاد مستمر منـه . وفي ليلة ٨ نيسان ١٩٢٨ تتسلق شجرة الاجاص التي تمس فروعها نافذة غرفة جاسن وتكسر الزجاج ، وتقتحم الغرفة ، وتسرق المال (حوالي ٧ آلاف دولار) وتهرب به مع عشيق لها من الممثلين في « السيرك » .

وبنجي طوال هذه السنين يُعنى به الخدم الزنوج مع عطف شديد من دلزي . ولكن كاندس هي التي علق بها المعتوه المسكين على طريقته ، فقد كانت تلاعبه وتحنو عليه . وبعد ان اختفت كان كلما سمع اسمها يبكي وينوح ، وكلما اشتم رائحة اوراق الشجر في المطر يتذكرها لانها مثل رائحة اخته . ويهاجم مرة فتاة دون نجاح ، فيطلب جاسن الى ابيه ان يخصيه دون جدوى ، الى ان يموت الاب فيخصى بنجي ، ثم تموت الام ، فيضع جاسن اخاه في مستشفى المجانين (١٩٣٣) ويسرح الخادمة دلزي (وكان يكرهها) وأولادها ، ويبيع الدار لرجل يحوله الى نزل ، ولا يبقى من الاسرة شيء .

٤

هذه هي الحوادث الرئيسية ، ويحسن بالمرء ان يعرفها مقدماً قبـل الشروع في الكتاب ، ولا سيا المقطع الاول منه .

فهـــذا الجزء ، الذي يقصه بنجي المعتوه ، متقطع ، قصير الجمل ، غير بادي الارتباط ، فجائي الانتقال بين فترات الزمن كأنها كلها موجودة آنيـاً معاً . والحوادث هنا أشبه بلعبة الـ jigsaw ، يضع القارىء اجزاءها في امكنتها ببطء الى ان يفرغ من الجزء فتكتمل الصورة . والقصة هنا لا تنمو بقدر ما تدور على نفسها او تتحرك في خطوط متوازية . فنرى كاندس في صباها ، ونرى ابنتهـــا

الصبية ايضاً ، في نفس الصفحة . ولكن كاندس تحنو على بنجي ، في حين ان ابنتها شرسة تقسو عليه . ونرى جاسن رجلاً كاملاً ، ونراه ولداً ، وهو في كلتا الحالتين شكس مكروه .

بنجي هو الانسان الاول . هو « الهو » في سيكولوجية فرويد. فيه البدائية وفيه البراءة المطلقة . وهو لا يفهم ماذا يجري حوله . انه مجموعة أحاسيس فقط : بل ان حواس الشم والسمع واللمس قوية جداً هنا . فهو « يسمع السقف » (لان المطر يسقط عليه) ، ويشمّ الليل ، ويريد لمس النار لانه يحب نور اللهب . يقول فوكنر : « ما أحب بنجي الا اشياء ثلاثة الارض الخضراء التي بيعت لارسال كونتن الى هارفرد ودفع نفقات زواج كاندس ، واخته كاندس ، ونور اللهب . وكلما ناح او صرخ ، اعطاه الولد الزنجي زهرة ليحملها فيسكت . »

هـذه هي الحركة الاولى من السمفونية : قصيرة النغمات ، متقطعة ، تدور وتلتف على نفسها . ولكن جوها مفعم بأصوات الطبيعة وروائحها ، بخفق المطر وتراقص اللهب وبكاء بنجي ، والتجاذب والتناحر بين افراد عائلة تحوّم فوقها اشباح الموت .

فاذا جئنا الى الحركة الثانية ، تغيّر الاسلوب ، وتغيّر الجو ، وتغيّرت صفة الزمن . فالقاص هنا كونتن يوم ٢ حزيران ١٩١٠ . ويبـدأ من ساعة نهوضه بعيد السابعة في غرفته بجامعة هارفرد ، ويستمر حتى الثامنة مساء عنـدما يلقي بنفسه منتحراً في مياه نهر تشارلز . والجمل هنا تبـدأ طويلة متداخلة متواصلة ، بعكس المقطع السابق . وكونتن ، وقد عزم على الانتحار ، يشعر بعبث الزمن ، وعبث الساعات التي تدق ثانية ثانية، دون معنى. ولعل فوكنر هنا يفصّل قول مكبث :

... وكل غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة يوماً اثر يوم
حتى المقطع الاخير من الزمن المكتوب ٧
واذا كل اماسينا قد أنارت للحمقى المساكين الطريق الى الموت والتراب .

واول ما يذكر كونتن هو عن وعيه بآلة الزمن :

« عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر ، كانت الساعة بين السابعة والثامنة ، فقد افقت اذن في الوقت المطلوب ثانية ، وأنا اسمع الساعة . كانت تلك ساعة جدي ، وعندما اهداني اياها ابي قال : كونتن ، إني اعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها . وانه لمن المناسب حتى الألم انك ستستعجلها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لاختبارات الانسان جميعها ، وهي التي لن تنسجم وحاجاتك الشخصية اكثر مما انسجمت وحاجات جدك او أبيه . اني اعطيك اياها لا لكي تذكر الزمن ، بل لكي تنساه بين آونة واخرى ، فلا تنفق كل ما لك من نفَس محاولاً ان تقهر الزمن . لأن ما من معركة ربحها احد ، قال أبي . لا بل ما من معركة حارب فيها أحد . فالميدان لا يكشف للمرء إلا عن حماقته ويأسه ، وما النصر الا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين . »

ثم يقوم ويكسر عقربي الساعة ، ولكنها تستمر في التكتكة : تحصي الزمن ولا تشير اليه ، في آن واحد . ويضعها في جيبه .

وهذا المقطع ، من اوله الى نهايته ، يتحرك تحت ظل الساعة . فبينما كان الزمن في مقطع بنجي موجوداً كله آنياً لا ترتيب فيه ، هنا يسمع كونتن دقات ساعات المدينة ربعاً ربعاً ، وتظل ساعته المكسورة العقربين تدقدق في جيبه — وقد بطل كل ما فيها من معنى .

والفكرة الملحاح في نفس كونتن هي كيف ضيعت اخته كاندس بكارتها مع رجل يحتقره ، وكيف انها قبل شهرين تزوجت من رجل آخر غني يكرهه . فيتمنى لو استطاع هو ان يضاجعها لكي يحفظها لنفسه ، فيحفظ الاسرة من التفكك وفساد الدم . وهذا ما يقوله فوكنر في « الملحق » ، ملخصاً بعبارة رائعة شخصية كونتن المأسوية :

« ما عشق جسد أخته ، بل عشق فكرة ما عن شرف آل كمبسن ، وهو الشرف المحمول مقلقلاً ومؤقتاً على غشاء بكارتها النحيف الدقيق ، كمن يريد ان يوازن مصغراً للكرة الارضية الشاسعة على انف فقمة مدربة . وما عشق فكرة

الزنا بالأخت ، وذلك ما لن يقترفه ، بل فكرة دينية عن العقاب الأبدي لخطيئة كتلك . وبذلك يستطيع هو ، عوضاً عن الله ، ان يقحم نفسه واخته في الجحيم، فيحرسها هناك الى الأبد ، ويبقيها سليمة الى الابد وسط النيران الازلية . ولكنه عشق الموت اكثر من أي شيء آخر ، ولم يعشق الا الموت. فعشق وعاش متقصداً ومتوقعاً الموت ، كمن يعشق جسد حبيبته الطري الموالي المستسلم ولكن يحجم عنه متقصداً ، الى ان يعجز عن تحمل المنع لا الاحجام ، فيلقي ويقذف بنفسه ، هاجراً كل شيء ، غارقاً في النهر ... »

ويخرج كونتن من غرفته ويذهب في سيارة نحو بوسطن ، بمحاذاة النهر مدة ، وهو يستذكر ما حدث له ولاخته . والمعجزة الكتابية هنا هي في الطريقة التي يعرض فيها المؤلف احياناً ثلاث طبقات من الوعي معاً . فكونتن اذ يتمشى يلقى فتاة ايطالية صغيرة لا تتكلم الانكليزية ، فيشتري لها خبزاً وكعكاً ، ويساعدها في البحث عن بيتها . وفي النهاية يهاجمه اخوها متهماً إياه بمحاولة اختطافها . ولكننا في الوقت عينه نجد انفسنا داخل ذهن كونتن وهو يتذكر كَلَفه باخته وغضبه على فسقها بتفصيل مترع بالاحاسيس . وخلال هذه الذكرى نطلع على مشهد آخر عنيف له وهو يحاول معانقة فتاة اسمها ناتالي في الطين والمطر ينهمر . لست اعتقد ان في الادب المعاصر قطعة من « سيل الوعي » كتبت بهذه البراعة وهذا السحر . ولا ريب ان بين هذه الاجزاء الثلاثة ارتباطات خفية من الرغبة والسخرية . إذ يقترن غضبه على اخته وتعلقه بها بشهوته لناتالي ، مع كل ما في الطين من رمز الى المصاعب والقذارة . وما يكاد يساعد فتاة صغيرة مساعدة بريئة ، حتى ينصب على رأسه غضب اخيها وقد أخطأ القصد ، بينما لم يخطىء هو القصد في غضبه على عشيق اخته .

وفي خلال هذا المقطع يتبدى لنا رمز قوي آخر هو زهر العسل . ولا يستطيع كونتن ان ينساه (كما لا يستطيع ان ينسى الساعة) ، لانه رمز لكل ما يشتهيه ويكرهه في كاندس. فهناك مشهد يتذكره عن محاولته واخته الانتحار معاً ، واقلاعها عن ذلك ، ثم محاولته الفاشلة لقتل عشيقها (وتختلط هذه الذكرى

فيما بعد بمحاولته ضرب صديق له يلقاه بعـــد حادثة الفتاة الايطاليـة) . والجو مشحون بشذا زهر العسل ، ومن اليسير ان نرى انه اضحى رمزاً لكاندس نفسها [1] :

« عندها جعلت ابكي ولمست يدها ثانيـــة وجعلت ابكي ووجهي على قميصها الرطب ثم استلقت على ظهرها وانطلقت نظراتها بمحاذاة رأسي نحو السماء فرأيت مداراً من البياض تحت بؤبؤ عينيها وفتحت سكيني

أتذكرين عندما مات خادمنا وجلست انت في الماء بثيابك السفلى

نعم

ووضعت طرف سكيني على حنجرتها

لن تستغرق الا ثانية ثانية فقط ثم اطعن حنجرتي انا ايضاً

لا بأس أتستطيع ان تطعن حنجرتك بنفسك

نعم فالشفرة طويلة

لا بد ان بنجي قد نام

نعم لن تستغرق إلا ثانية وسأحاول ألا أؤلمك

حسناً

أغمضي عينيك

لا اذا وضعتها هكذا عليك ان تضغط بعزم أشد

المسيها بيدك

ولكنها لم تتحرك وكانت عيناها مفتوحتين باتساع تنظران بمحاذاة رأسي الى السماء

كاندس أتذكرين كيف جعلت دلزي تصيح بك لأن ثيابك السفلى اتسخت بالطين

لا تبك

---

(١) من عادة المؤلف ان يهمل الترقيم في سرد الذكريات ليوحي بسيولتها المستمرة .

لست ابكي يا كاندس

ادفعها الا تريد ان تدفعها

أتريدينني ان افعل ذلك

نعم ادفعها

ألمسيها بيدك

لا تبك مسكين كونتن

ولكنني لم استطع الكف عن البكاء فأمسكت برأسي عند صدرها الصلب الرطب وجعلت اسمع قلبها ينبض بثبات وبطء وما عاد يضرب كالمطرقة والماء يثرثر بين اشجار الصفصاف في الظلام والتوت ذراعي وكتفي تحتي

ما هذا الذي تفعله

واجتمعت عضلاتها فجلست منتصباً

سكيني لقد اسقطتها »

ويستمر تذكره كيف قاما وحاول ان يمنعها عن الذهاب لمقابلة عشيقها ، وهي تطلب اليه ان يعود الى البيت :

« وتساقط زهر العسل في رذاذ إثر رذاذ واستطعت ان اسمع الزيزان ترقبنا في دائرة حولنا .. »

واخيراً يعود في اتجاه البيت بين الشجر وهو يسمع الزيزان والضفادع ولا يستطيع نسيان زهر العسل :

« وركضت على الحشيش الاغبر بين الزيزان ورائحة زهر العسل تشتد وتشتد وكذلك رائحة الماء ثم جعلت ارى الماء في لون زهر العسل الاغبر وارتميت على الضفة ووجهي لصق الارض لكي لا اشم زهر العسل فلم اشمه ثم بقيت ملقى هناك اشعر الارض تخترق ثيابي واصغي الى الماء ... »

وبعد ان يفرغ من هذه الذكريات ، وهو ما زال يتمشى عودةً نحو

الجامعة ، ندرك ان زهر العسل والماء قد اضحيا عنده شيئاً واحداً . ولذلك حالما يرى النهر ثانية يقول :

« هنا رأيت النهر لآخر مرة هذا الصباح. وجعلت اشعر بالمياه واشتمها وراء الاصيل . عندما كان الزهر يتفتح في الربيع ثم يهمي المطر وينتشر الشذا في كل مكان ... فاذا امطرت السماء فان الشذا عند الاصيل يأخذ في التسرب الى الدار، وعند الاصيل إما ان يشتد المطر او ان في وهج الاصيل شيئاً يجعل الشذا حينئذ اقوى رائحة . فقد كانت الرائحة تشتد فاجدني مستلقياً على فراشي وانا اقول متى ستقف ، متى ستقف . واذا دخل الهواء من الباب حمل رائحة الماء كنفَس رطب مستمر . وكنت احياناً انوّم نفسي وانا اعيد ذلك ، الى ان اختلط زهر العسل به ، وأمسى كل ذلك يرمز الى الليل والقلق ... »

وهكذا يختلط زهر العسل والماء وكاندس ، فيرمز الواحد الى الآخر . واذا انتحر غرقاً فكأنه انتحر بالشذا وبتلك الخطيئة المريعة التي يتصور انه اقترفها . واذا اقترن كل ذلك بغضبه على تزعزع الاسرة وتلويث شرفها ، اضحى انتحاره نهاية محتومة، لانها تعبّر عن تلك النزعات كلها معاً . والى هذا وذاك تبقى الساعة تهذر بالثواني ، ولا تدل على الزمن ، وقد اضحى الزمن عبثاً مؤلماً لم يأت إلا بالموت والانحلال .

وما نكاد نطفر زمنياً الى ٦ نيسان ١٩٢٨ ، لنبدأ المقطع الثالث من السمفونية ، حتى يجابهنا جاسن بقوله رأساً : « عاهرة يوماً ، عاهرة كل يوم . هذا ما اقوله أنا . » فنعلم اننا مع رجل هو نقيض اخيه كونتن . فاذا كان كونتن هو « الأنا الاعلى » الذي تتمثل فيه تقاليد الاسرة ، فان جاسن هو « الأنا » — بأقبح مظاهره . ففيه الغطرسة النامية عن حقد ، وهو الرجل المتكالب على النجاح المادي مهما تطلب ذلك من خسّة . فهو يختلس مال امه الواثقة به ،

ويسرق النقود التي ترسلها كاندس شهرياً لتربيـة ابنتها كونتن سبعة عشر عاماً متوالياً . ومجمل ما يتصف به من اخلاق تقليدية هو نقمته على غراميات الفتـــاة الناشئة كونتن (وهي التي يعنيها بقوله : عاهرة يومـــاً ...) ، فيراقبها سراً ويلاحقها « من اجل امي » كما كان يراقب في صباه امها كاندس . ومع هذا فان عشيقته مومس في ممفيس. ويتصف جاسن بكل الرياء المعروف عن الذين يخشون على مكانتهم الاجتماعية من « كلام النـــاس » ، فيرفض مقابلة اخته كاندس في دكانه علناً ، لان سيرتها قد ساءت ، ولكنه يقاضيها مئة دولار ليريهـــا ابنتها الصغيرة دقيقة واحـــدة ! وهو سادي ، يصرّ على خصي اخيه المعتوه (لان المسكين تطاول على فتـاة دون وعي بما يفعل) ، الى ان يخصيه فعلا ثم يضعه في مستشفى للمجانين ، رغم انه لا يؤذي احداً ويجد سلوى بمرافقة الخدم الزنوج . ويطلب جاسن الى امه بان تأذن له بجلد الفتـاة كونتن . وللحقارة التي في نفسه يحقد على الخدم الزنوج الابرياء . وقد حصل مرة على تذكرتين للسيرك الذي قدم الى بلدة جفرسن ، ولكنه لم يستطع الذهاب . وكان الخادم الصبي « لستر » طيلة اليوم يترجى هذا وذاك للحصول على ثمن تذكرة للذهاب الى السيرك . ولكن جاجن يحرق امام الصبي كلتا التذكرتين واحدة واحدة ، ولا يعطيه احدهما رغم توسلاته ...

فجاسن يمثل قوى التصدع الناشئة عن الاسرة العريقة نفسها . كما تمثلها كاندس في شكل آخر بانطلاقها الجنسي ، وكما يمثلها الأب بتهربه من الواقع ، وكونتن بعشقه للموت . ولكن ليس من الصعب ان نحكم من هو الذي قد بلـغ الحضيض بالفعل !

والزمن عنصر هام من عناصر هذا المقطع ايضاً . ولكنه هو الآخر يختلف عن الزمن عند كونتن او عنـــد بنجي . فالزمن عند جاسن هو زمن التقويم (الرزنامة) : هو تواريخ الدفع والقبض ، ولا تدق الساعة الا لتدل على اوقات الأكل ، وفتح الدكان او اغلاقها . فالزمن عنده هو الزمن كما يعرفه التاجر ، ولا مغزى آخر له البتة . بل إن كل شيء عند جاسن لا قيمة له إلا من ناحية الربح او

الخسارة . فهو مغضب على انتحار كونتن لأنه انتحر بعد ان بيعت قطعة الأرض لدفع نفقات تعليمه في هارفرد ، وبالتالي لم يستطع هو (جاسن) ان يدرس في جامعة . وعندما يموت ابوه ويدفن يلاحظ ان اخته (وقد جاءت لتحضر دفن أبيها محجبة لئلا يتبيّنها أهل البلدة) قد احضرت كمية كبيرة من الزهور ، وللحال يقول « انها تساوي خمسين دولاراً » ...

ولذلك فمن المناسب ان تكون الحادثة المركزية التي تتفرع عنها الحوادث الاخرى والذكريات (وأغلبها يشير الى الحوادث التي عرفناها)، هي الاختلاس : كيف يتسلم جاسن صكاً من كاندس، بمبلغ مئتي دولار لينفقها على الفتاة كونتن، وكيف جاءته كونتن الى الدكان تطالبه بشيء من النقود ، فيدّعي انه لم يتسلم من امها إلا عشرة دولارات يعطيها اياها ، فتشتمه لأنها لا تصدقه . ثم يراها بعد الظهر مع أحد ممثلي السيرك في سيارة ، فيلحق بها في سيارته ولكنه يفقد أثرها . وبعد سحب الفلوس ، يزوّر صكاً بنفس المبلغ ويأخذه الى امه ، وهذه — وهي السيدة الشريفة التي تتألم لسوء سيرة ابنتها كاندس — ترفض ان تصرف على حفيدتها اجور الفحشاء ، ويتظاهر جاسن بالموافقة (كما يفعل كل شهر ويحضر لها معولاً تحرق فيه الصك المزوّر ارضاء لضميرها ! وينتهي المقطع في الليل بدخول جاسن غرفته التي يقفل بابها بحيطة شديدة ، ويخرج الصندوق المخبأ الذي يجمع فيه الدولارات المسروقة ، فيعدّها ثانية ، ثم يعيدها الى مكانها ، وهو يردد « عاهرة يوماً ، عاهرة كل يوم » ويمنّي نفسه بأنه سيبز يهود نيويورك كلهم في الحصافة المالية .

ويتبدّل الاسلوب في الحال حين نبدأ الحركة الرابعة من الكتاب بصباح اليوم الثامن من نيسان — فكل مقطع يبدأ صباحاً وينتهي مساء — ويقصها المؤلف ، فنسمع صوته لأول مرة : « طلع الفجر قاحلاً قارس البرد... » ويصف لنا طلوعه على الخادمة الزنجية دلزي ، وهي التي نشاهدها في المقاطع السابقة تعمل باستمرار على راحة كل فرد في الاسرة ، تعرفهم جميعاً خيراً مما يعرف بعضهم

وتحنو عليهم بعطف رؤوم – ولا سيما المستضعفين منهم .

وفي الفقرات الاولى يصفها المؤلف : يصف وقفتها وثيابها وهي تفتح الباب ، ثم يأتي إلى جسمها فيجعل منها ما يشبه القديسة في هذا الوصف الذي يجمع بين الدقة والشاعرية :

« كانت امرأة ضخمة فيما مضى ، ولكن هيكلها الآن ينتصب ، يكسوه إهاب واسع غير محشو ، يشتد ثانية عند بطنها الضامر ، كأن العضل ولفائف اللحم كانت يوماً شجاعة او جَلَداً اتت عليها الايام والسنون ، حتى لم يبق إلا الهيكل العظمي الذي لا يقهر ، منتصباً كالخرائب او المعالم فوق الاحشاء الوسنانة التي لا تشق ، ويعلو جميعَ ذلك وجهٌ متداع يوحي للرائي بأن عظامه خارجَ اللحم ، يرتفع أمام النهار المندفع بتعبير في القسمات قَدري . »

فدلزي تختلف عن الآخرين لأنها مثال التحمل والصبر والعطف ، وإذا كانت الاسرة في طريقها الى الانحلال والاضمحلال فإن الزنوج –وهم ليسوا إلا خداماً– هم الذين يبقون و« يجالدون » . ما أشد الفرق بين دلزي وبين سيدتها « مسز كمبسن » – تلك السيدة العليلة ابداً ، المصرة ابداً على انها من كرام القوم ، وقطعة القماش المخضلة بالكافور دوماً على جبينها تلطّف عنها الالم .

لعل هذا المقطع ما وجد إلا من اجل دلزي . إلا ان الحادثة المهمة هنا هي اكتشاف جاسن ان الفتاة كونتن قد تسلقت شجرة الاجاص ودخلت منها الى غرفته بعد ان كسرت زجاج النافذة ، وسرقت (أو استردت) مالها ، وهربت مع ممثل السيرك . فيجن جاسن ، ويخرج للبحث عن كونتن ويبدو انه سيقتلها إذا وجدها . ولكنه لا يعثر لها على اثر (ولا نعرف شيئاً عنها بعد ذلك) ، بل انه لحنقه يتعدّى على جزّار بريء اثناء البحث ، فيكاد هذا يقتله لو لم ينقذه بعض الواقفين هناك .

اما دلزي فانها في الصباح الباكر ، قبل الذهاب الى الكنيسة ، تقبع في

المطبخ وقد سمعت ضوضاء جاسن عندما اكتشف امر كونتن . واذا المؤلف يذكرنا بالزمن مرة اخرى :

« وراحت الساعة تدق ، تك تك ، تك تك ، في وقار وعمق ، كأن ذلك نبض البيت المتداعي نفسه ... فأخذ بنجي يئن ... »

وبعد ذلك تذهب الى كنيسة الزنوج ، وتأخذ معها ابنها وبنجي ، لتسمع الموعظة ، واليوم هو احد العيد الكبير ، يوم بعث المسيح . وهناك ، وقد هزت مشاعرها كلماتُ الواعظ الرهيبة عن الموت والقيامة ، « تدحرجت دمعتان على خديها المهدّمين ، وهما تدخلان وتخرجان من ملايين التجاعيد ، تجاعيد التضحية ونكران الذات والزمن ... »

ويفرغ الواعظ من خطبته ، وتخرج دلزي من الكنيسة برفقة بنجي وابنها « فروني » :

« لم تنبس دلزي بحس ، ولم يرتعش وجهها والدموع تجري في مجاريها الهابطة العديدة ، ومشت برأس مرفوع دون ان تحاول مسح دموعها .

فقال فروني : « لماذا لا تكفي عن ذلك يا اماه ، وهؤلاء الناس يرقبوننا ؟ وبعد لحظات سنمر بالقوم البيض . »

فقالت دلزي : « لقد رأيت البداية والنهاية . لا عليك . »

– اية بداية واية نهاية ؟

فقالت دلزي : « لا عليك . لقد رأيت البداية ، وها انا الآن ارى النهاية . »

وإذ يصرخ بنجي وينوح من جديد حين يبلغون البيت ، تحض دلزي ابنها على اخذه في عربة الى المقبرة ليشاهد قبر اخيه المنتحر . فيفعل ابنها ذلك ويعطيه زهرة ليحملها فيهدأ . ولكن جاسن يرى العربة في ميدان المدينة – وقد عاد خائباً من بحثه عن الفتاة الآبقة – فيستشيط غضباً ، ويوقف العربة ، ويصفع

الصبي ويلطم بنجي ، ويأمرهما بالعودة الى البيت ، فيعودان وبنجي ينوح والزهرة مبتورة الساق في يده من لطمة اخيه .

ويتردد في الذهن صدى كلمات دلزي بعد الذي شاهدته من صخب وعنف في بيت آل كمبسن ، وكأنها كلمات الكورَس في المآسي الاغريقية :

« لقد رأيت البداية والنهاية . »

١٩٥٣

ماهي الرّومانسِيَّة

[« الرومانسية » كلمة مستحدثة في اللغة العربية . وهي قد تتخذ شكلين آخرين هما « الرومنطيقية » و « الرومنتيكية » ، لأنها تعريب للفظة أنكليزية الأصل Romantic ونحن في تعريب المصطلحات ما زلنا بحاجة الى اتفاق نهائي . وانا أوثر استعمال لفظة « رومانسي » لانهـا مشتقة من الكلمة التي أخذت عنها اللفظة الانكليزية، وهي «رومانس»، في حين ان « رومنطيقي » او « رومنتيكي » منسوبة الى لفظـة رومانتيك الغربية ، ولما كانت هـذه اللفظة في الاصل منسوبة الى « رومانسي » ، تكون رومنطيقي او رومنتيكي قد نسبت الى النسبة، في حين ان بوسعنا ان ننسب لفظتنا المعربة الى اللفظة الاصلية، فتكون اقرب الى الصحة لغوياً ، وأخف على السمع بكثير .]

ظهرت كلمة « رومانسي » المرة الأولى في اللغة الانكليزية في اواسط القرن السابع عشر ، حين جعلت نسبة الى كلمة « رومانس » ، لتعني « ما يشبه روايات الرومانس القديمة » . وقد شاعت هذه الروايات المسماة « بالرومانس » في القرون الوسطى المتأخرة في معظم الاقطار الاوربية ، ولا سيا الجنوبية منهـا . وكانت على الاغلب تنظم شعراً وتدور حول مغامرات الفرسان وبطولاتهم في سبيـل المكارم والحب ، وتشبه الى حد ما بعض روايات الفروسية العربية التي وصلتنا ، كرواية عنترة العبسي وأبي زيد الهلالي وغيرهما . ولما كان التقليد الفروسي في اوربا أثراً من آثار الفروسية العربية في سوريا وفلسطين والاندلس ، فقد ظل في أنفس

الفرسان ابداً توق الى « الهيام » في أماكن تبعد عن بلادهم ، فكانت حوادث رواياتهم تغرق في الغرابة ، وقد تبعد عن التصديق ، وتقع عادة في اصقاع نائية وفي أماكن تسخو الطبيعة فيها بمجالي الفتنة والعجب . فحُمّلت لفظة روەانسي شيئاً من هذا المعنى ، وجعلت ترد في كتابات القرن الثامن عشر للدلالة على كل ما كان خيالياً غير واقعي وبعيداً عن العقل من الحوادث والمشاعر ، كالتي تتصف بها روايات الرومانس ، وكان فيها شيء من الاستهجان والذم الطفيف .

ولكن القرن الثامن عشر ، وهو عصر المنطق والعقل ، جعل تحولاً بطيئاً في الذوق ، وأخذ الناس يعترفون بأهمية الخيال والنأي عن المألوف في الفن ، وتلبست كلمة رومانسي صفة الشيء الجميل بغرابته والذي يلذ للمرء ان يتخيله لابتعاده عن الواقع ، كما أطلقت على المشاهد الطبيعية التي كانت في غرابتها كمشاهد روايات الرومانس والتي يتخيل الانسان وقوع حوادث فيها تبعد عن العقل والتصديق . فاستعملت للذم أحياناً والمدح أحياناً اخرى . فالدكتور جونسن ، شيخ كتاب الانكليز في هذا القرن ، يورد اللفظة بهذين المعنيين ، فيقول مرة هازئاً : « سخافات رومانسية وخرافات لا تصدق » ، ويقول في مكان آخر ، دونما هزء او ذم : « عندما ينشر الليل جناحيه على مشهد رومانسي، يخيّم معه الهدوء والصمت والسكينة . »

وهكذا جعلت الكلمة تبتعد في معناها عن الاصل الذي اشتقت منه ، وغدت ترمز الى حنين في النفس الى المشاهد الفسيحة التي تعلوها الكآبة والوحشة المترامية، فيكون في كآبتها ووحشتها إثارة للتأمل والأحاسيس . ثم أخذ الفرنسيون هذه اللفظة للمرة الاولى عن الانكليز (وتلاهم الالمان)، واستعملها جان جاك روسو في روايته « هلويز الجديدة » لتدل على ما كان في جماله سحرياً او خارقاً للطبيعة لا يفسّر . وصار الادباء ، إذا اطلقوا اللفظة على مشهد ما ، يقرنون به الأخيلة والمشاعر الضبابية اللذيذة التي تستمد عادة من الشعر والموسيقى . وبهذا اضحت الكلمة تعبّر عن « شعور » المرء عند رؤيته الشيء ، اكثر مما تصف « طبيعة » ذلك الشيء . وقالوا إن في بعض الشعر ما يثير السحر والخيال ، فسمّوه بالشعر

الرومانسي ، وميزوه عن الشعر المتصف بالفصاحة والحكم الذي سموه بالشعر الكلاسيكي – او المدرسي . وكان اول من استعمل « كلاسيكي » كضد « الرومانسي » الشاعر الالماني غوينه ومعاصره شيلر . واذا لفظة رومانسي تقرن بكل ما هو سحري ، او يوحي بالتأمل والمشاعر ، او يثير الذكرى والحنين والتأسي .

ونتيجة لذلك غدت الرومانسية في جوهرها كل ما يعجز الانسان عن وصفه لشدة ما يفعل في النفس . وقد قال شليغل ان الكلمة والشكل ليسا الا وسيلتين: أما الجوهر فهو الفكرة والصورة الشعرية ، وهما لا تتحققان الا عندما يكون المرء في حالة انفعال سالبة . وهكذا تبلور في الأدب اتجاه « الكلمة والشكل » (الكلاسيكية) من ناحية ، واتجاه « الفكرة والصورة الشعرية » (الرومانسية) من ناحية اخرى . واتخذت المقابلة بين الاثنين طوال القرن التاسع عشر مسميات مختلفة ، كالشكل والمضمون ، الديونيسيّ والابولوني (نيتشه)، النشوة والعقل، وغيرها . وجعل بعضهم « الواقعية » ضداً للرومانسية ، (كما نلمح في النقد الماركسي اليوم) حيث تعتبر الواقعية تطلعاً الى خارج الذات والرومانسية تطلعاً الى باطنها .

وقد عرفت الحركة الشعرية الهائلة في انكلترا ، ما بين ١٧٩٨ و ١٨٣٠ بالثورة الرومانسية ، ثم تلتها حركات مماثلة في فرنسا والمانيا وايطاليا عمّت الادب والموسيقى والرسم والفنون الاخرى كلها . وبها اتضحت النوازع الرومانسية التي حفزتها الثورة الصناعية من ناحية والثورات المتلاحقة التي تلت الثورة الفرنسية وحروب نابوليون من ناحية اخرى ، وما صحب ذلك من اعادة تكوين المجتمع الاوربي . وباتضاح هذه النوازع بدا للنقاد ان الرومانسية ما هي الا اسم جديد لميول انسانية عميقة عرفت على مرّ الحضارات ، وان تعاقب الكلاسيكية والرومانسية دورة من دورات الذوق والحسّ والعادات ، فيها تنشيط المشاعر كلما خملت وصقل لها كلما استبد بها الهَوَج .

وقد ظهر من تطور الرومانسية في القرن التاسع عشر ان العاطفة الفردية

ـ سواء أكان مبعثها الجنس أم السياسة ـ هي ينبوع الفكر والابـداع . فالرومانسي تجتمع فيه رغبات لا تحد ، وأحاسيس لا يكبحها زمـام ، وشعور بالابدية في اللحظة الآنية ، وغمرة من الحب تخلط بين الفرحـة الكبرى والأسى العميق ، تأتيه كلها متوالية او مجتمعة وتفيض على انتاجه . فيجد نفسه مرغماً على معالجة عواطف تخرج به ، لثورتها ، على الحدود الفنية الموضوعة ، وتدفع به الى التمرد في الاسلوب . ذلك لانه لا يستطيع إقحام هـذه العواطف في القوالب الفنيـة التقليدية ـ وهي القوالب التي يصرّ عليهـا الكلاسيكيون . فالنظرة الكلاسيكية تأتي عن وضع المجتمع الثابت فوق كل شيء ، ووضع الفرد في المنزلة الثانيـة ، مما يحتم عليه طاعة التقاليد لان فيها حفاظاً على كيـان المجتمع . اما الرومانسي فانه يضع الفرد ـ او الشخصية الانسانية كما يعرفها عن نفسه ـ فوق كل شيء ، ويحاول إرغام المجتمع على تقبل وفهم الرغبات والأخيلة التي تجيش في صدر الفرد ، لكي يتحقق بذلك تغير المجتمع ودنوه من منابع الخير والجمال .

وتبعاً لذلك يقول الرومانسي ـ كما يقول هربرت ريد ـ ان الكلاسيكية في القرن العشرين « تمثّل قوى البغي . انهـا الموازي الفكري للطغيان السياسي . وقد كانت كذلك في امبراطوريات العصر الوسيط ، ثم جُددت لكي تعبّر عن دكتاتوريات النهضة ، ثم اضحت مذهباً رسمياً للرأسمالية . »

غير ان المغالاة في هذا الرأي تشطّ به شيئاً عن حقيقة هذين التيارين العظيمين في الإبداع الحضاري . ولعل رأي هربرت غريرسون أقرب الى ما حدث بالفعل في تاريخ الادب اذ يقول : « ان الادب الكلاسيكي انتاج أمة او جيل حقق عن قصد ووعي تقدماً ظاهراً في الاخلاقيات والسياسة والفكر ، وهو مؤمن بأن نظرته الى الحياة اكثر طبيعية وانسانية وشمولاً وحكمة من تلك التي تخلص منها. فقد انتهى الى دمجٍ يمكّنه من ان ينظر حوله الى الحيـاة وقد أحسّ بكليتها ووحدتها في تنوعها . ومهمة الفنان هي التعبير عن ذلك الوعي ، ومن هنـا تأتي رسوخية عمله ومن هنا كذلك تأتي محدوديته ووضوحه ، ومن هنـا ، على ايدي الفنانين العظام ، يأتي جماله ... فمهمة الفنـان الكلاسيكي هي التعبير تعبيراً فردياً

عن ، واضفاء جمال الشكل على ، مجموع من العواطف والفكر المشاع التي يشارك جمهوره فيها ، والآراء والفكر التي يرى فيها أهل زمانه نفاذ الحقائق العامة .

« الكلاسيكي والرومانسي : انهما قطبا الرحى للقلب البشري في التاريخ . فهما يمثلان من الناحيـة الواحدة حاجتنا الى النظام والدمج ، الى ترتيب إحاطي جامع مانع للفكر والعاطفة والفعل . وهما من الناحية الاخرى يمثلان القصور الذي لا مرد له في كل دمج انساني ، واكتشاف أن ثيابنا ما عادت تلائمنا ، وأن الكلاسيكي أصبح التقليدي المبتذل ، وأن التطلع الروحي فينا اشتد به الجوع ، وأن اندفاعاتنا الدنيوية محصورة مطوّقة ... »

فغريرسون هنا يرى ان الكلاسيكية والرومانسية نقيضان* يتم التوحيـد بينهما – على الطريقة الديالكتيكية – بدمجٍ هو التوفيق بين النقيضين ونهايـة الصراع بينهما . غير ان الرومانسية ليست نقيضاً للكلاسيكية بقدر ما هي رد فعل لها . فالكلاسيكية تهمها الانماط المستقرة التي بلغها الابداع الانساني بعـد معاناة وبحث وتطلع الى الامام والى الوراء ، ولكنها انمـاط مستقرة تتصف بالتناسب والتناسق والتناغم والتوازن : وكلها صفاة سكونية ، تمثل نهاية النضج ولا تسمح للبدء بالنموّ من جديد . غير ان الرومانسية ، برد الفعل ، تمثل بزرة الحيـاة وبداية الخلق . انها تمثل التحرر والانطلاق . فهي إذن حركية تضحي بالاستقرار في سبيل النمو والتغير والاكتشاف . فبينما تعنى الكلاسيكية بالتعبير عن « العواطف والفكر المشاع – الحقائق العامة » ، وهي قد لا تكون ، في

(*) يعتقد غريرسون ان في تاريخ الادب الاوربي ثلاث حركات رومانسية : تتجلى الاولى في مآسي يوريبيدس ومحاورات افلاطون وتنتهي بثورة الفكر الديني والنثر الاغريقي التي قام بها القديس بولس. وتبدأ الثانية بازدهار روايات الرومانس العلمانية في القرنين الثانيعشر والثالثعشر، كروايات لانسلت وغوينفير ، تريستان وازيولت ، او كاسين ونيكولت ، وفيها اشارة الى تمرد المثل الدنيوية في وجه المثل الروحية التقشفية التي اتصف بها الادب الكنسي السائد يومئذ . والثالثة هي الحركة الرومانسية المعروفة بهـذا الاسم ، والتي ظهرت فيها صفات هي الى حد ما عكس صفات الحركة الثانية ، إذ كان التمرد فيها هذه المرة على العقلانية .

رأي هربرت ريد ، الا مجموعة من المعتقدات الكيفية التي تتشبث بها الامة في فترة ما ، تعنى الرومانسية بالحقائق العـــامة التي تتعلق بوعي البشرية النامي على مرّ الزمن .

ولهذا يصح أن تقرن الرومانسية بالثورة والتمرّد . وهي في التاريخ الاوربي جزء من الثورة الجذرية التي قامت في اواخر القرن الثامن عشر واستمرت طيلة القرن التاسع عشر ، وغيّرت وجه الحضارة . فلايمانها بالحركة والديناميـة ، نجد اكثر مشاهير الرومانسيين هم ممن كافحوا في سبيل الحرية ونشر لوائها . ولها ايضاً صلة قوية بنشوء القوميات في أوربا ، لان الكثير من اندفاعاتها الفكرية تصدر عن أعماق التراث القومي البدائي ، الذي يعطي لكل أمة منطلقاً انسانياً بما يمدها من قوى تتعلق باللاوعي الجماعي ، ويعين لها هدف الانطلاق . فالرومانسية تجل الاساطير والفولكلور ، لانها ترى فيها رموزاً دائمة الحيويـة لأماني الانسان ، وتجلّ الارض لانها تمنح شعبها وجهاً يتجـدد مع الزمن ، وتستمد بعض صورها وخيالاتها مما في الانسان من لا عقلانية الحدس والمعتقـــد ، لانها تتجه دائماً نحو الخلق الذي يظل في مغلقاته سحرٌ شافٍ للانسان . وقد وصف العـــالم النفساني الكبير يونغ ، هول سيطرة العقلانية على المجتمع وكبحها لكل ما فيه من طقوس ومعتقدات لاعقلانية تتصل بجذوره البدائية البعيدة ، فقال * :

« بما أننا عن طريق اللاوعي نساهم في النفس الجماعية التاريخيـة ، فاننـا نعيش طبيعياً ودون وعي منا في عالم من المردة والغيلان والسحرة الخ . ، لان هذه امور البستها العصور السالفة كلها قوى عظيمة الفعـــل . ونحن نساهم كذلك في الآلهة والشياطين ، في المنقذين والمجرمين . ولكن من السخف أن ننسب طاقـــات اللاوعي هذه إلى أنفسنا شخصياً . ولذا فمن بالغ الضرورة ان نعيّن بأشد الوضوح الحدّ بين صفات النفس الشخصية وبين صفاتها اللاشخصية . وهذا لا يعني اننا ننكر

(*) من فصل The Archetypes of the Collective Unconscious ، من كتابه Two Essays in Analytical Psychology

الوجود الهائل أحياناً لمحتويات اللاواعي الجماعي، بل اننا انما نؤكد على أنها ، وهي محتويات اللاواعي الجماعي ، تضادّ النفس الفردية وتخالفها . ان الناس البسطاء بالطبع ، لم يعزوا يوماً هذه الامور عن وعيهم الفردي ، لان الآلهة والمردة لم تعتبر قط إسقاطاتٍ نفسانية وبالتالي محتويات للاوعي ، بل اعتُبرت حقائق ظاهرة مسلما بها . ولكن الناس في عصر العقل اكتشفوا أن الآلهة في الواقع غير موجودة ، وأنها ليست إلا إسقاطات : فاستغنوا عن الآلهة ، وأزاحوها عنهم . غير أنهم لم يستطيعوا ان يزيحوا عنهم وظائفها السكولوجية ، فهبطت هذه الى اللاواعي ، وكانت النتيجة ان تسمّم الناس بفيض « الليبيدو » الذي كان في السابق يجد منفذاً له في عبادة الآلهة . والقضاء على وظيفة شديدة المفعول كالوظيفة الدينية وكبتها ينتهيان بسيكولوجية الفرد الى عواقب وخيمة . فاللاواعي تتعاظم قدرته بهذا الفيض من « الليبيدو » فيبدأ ، عن طريق المحتويات الجماعية القديمة في النفس ، بتسليط أثره الشديد على العقل الواعي . ولهذا انتهى عصر العقل ، كما نعلم من التاريخ ، بأهوال الثورة الفرنسية وفظائعها . وفي عصرنا هذا جعلنا نحس مرة أخرى بتمرد قوى اللاواعي المدمرة التي في النفس الجماعية. فكانت النتيجة مجزرة بشرية لا يوازيها حدث في التاريخ . وهذا بالضبط هو ما كان يبغيه اللاواعي ، بعد ان تقوّى وضعه تقوية مريعة بعقلانية الحياة العصرية التي ، اذ راحت تقضي على قيمة كل ما هو لاعقلاني ، عجلت في اقحام وظيفة اللاعقلانية في اللاواعي . غير ان هذه الوظيفة حالما تجد نفسها مكبوتة في اللاواعي ، تعيث فساداً لا وقفة له ، كمرض عضال يستحيل اجتثاث بؤرته لانها غير مرئية . حينئذٍ يُكره الفرد كما يكره القوم على ان يعيشوا اللاعقلانية في حياتهم ، مكرسين حتى اسمى مُثلهم وابرع اذكيائهم للتعبير عن جنونها في اكمل شكل . »

في هذا التحليل البارع يعبّر العالم النفسي بلغة هذا العصر – والكثير من من مصطلحاتها من وضعه هو – ما كان يحدس به الرومانسيون ، ولا سيما وليم بليك ، دون صوغه في قالب علمي . ولا ريب أن الكثيرين من الشعراء شاركوا في « إسقاط اللاعقلانية » منذ أقدم الازمنة ، حين كانوا يرون في قول الشعر

« وحياً » او « مساً شيطانياً » ، يعجزون عن فهمه ، ولكنهم يعرفون أنهم يقولون به ما يغدق على قومهم المتعة والعافية الروحية . وهذه « العبقرية » — بمعناها العربي القديم — اي العودة الى وادي عبقر ، حيث الجن او الشياطين او ربّات الفن او غوامض النفس البشرية ، هي بعض صفات الرومانسية .

وقد كان من نتائج هذه العودة اضطراب « الشكل » الكلاسيكي بفورة «المضمون» الرومانسي . فالكلاسيكي يصرّ على إدغام الأجزاء في شكل موحدن كامل الصقل ، ويرى القوة في هذا الربط الدقيق بين الاجزاء ضمن وحدة الشكل. غير ان الرومانسي يعنى بالاجزاء اكثر مما يعنى بمجموعها ، وينشد القوة في الدفق رغم تخلخل الشكل الشامل . ولعل السبب في ذلك هو أنه يرى وحدة الشكل على غير ما يراها الكلاسيكي . إنه يراها في الجوّ النفسي المشحون بدفقه ، بينما يراها الكلاسيكي في الرقعة المحدّدة وفق القواعد والاصول. فالخروج على العمود الشعري العربي مثلًا مظهر من مظاهر الخروج على الكلاسيكية العربية — وهو بالتالي نزعة رومانسية حديثة .

وقد فطن الرومانسيون الى قضية الوحدة الفنية بقدر ما فطن اليها الكلاسيكيون . ورغم اتفاقهم مع سابقيهم على ذمّ الاجزاء التي تتراكم « في اكوام براقة » دون الترابط الداخلي بينها ، فقد اختلفوا معهم اختلافاً أساسياً على النتيجة . لقد جاء الرومانسيون بموضوع الخيال على نحو يكاد يكون صوفياً ، وجعلوه ، بمنطقهم الخاص ، القسطاس في الحكم على قيمة العمل الفني. فكولردج — أهم النقّاد الرومانسيين وأبعدهم أثراً — في ابحاثه عن الخيال في كتابه «بيوغرافيا لتراريا» (« حيوات أدبية ») ، يصرّ على ناحية مهمة فيه ، هي التي يسميها « قوّة الخيال على الدمج والتوحيد » ، فيقول ان على القريحة الشعرية بتسخير هذه القوة أن تمزج الفكر والصور في « كلّ » لا يتجزأ ، وعلّل هذه الحاجة تعليلًا صوفياً . فهو في تعريفه « قوة الدمج والتوحيد » يقول إنها القوة التي تجمع « حالات كثيرة في لحظة واحدة من الفكر ، كيما تحقق الغاية القصوى للفكر الانساني والشعور الانساني ، الوحدة ، وبذلك ... تعود بالروح الى مبدأها

وينبوعها الذي هو في الحق واحد أحد . » فالوحدة هنا قوة داخلية في العمل الفني يستهدفها الخيال ، اكثر منها شكلا خارجياً تفرضه الصنعة الحاذقة . وقد استطاع كولردج اكثر من أي ناقد آخر ان يفسّر الخيـال تفسيراً أقرب الى علم النفس الحديث . فهو لم يكتف بقول زميله وردزوورث بأن الشعر « عاطفة نستذكرها في الهجعة والهدوء » ، لان الذكرى لا تفي بحاجة الشاعر ، ولا بـد له من تلك القوة الخارقة التي تسلط على العاطفة فتحولها شعراً : الخيال ، فقال : « ان الخيال يصهر ويبث وينثر ، لكي يخلق من جديد . » والاحلام تكاد تفعل ذلك : انها تصهر تجارب الانسان وتنشرها لتخلق فيها شيئاً جديداً . وللشبَه بـين الاحلام والخيال اهتم الرومانسيون بالاحلام وحاولوا استيحاءها وابداع مـــا هو مليء بسحرها . الا أن هناك فرقاً بين الاحلام وإبـداع الخيال عيّنه كولردج بقوله ، إن الخيال عن طريق « الارادة الواعية يحاول ان يصفّي ويوحد » ، وهو ما يعجز عنه الحلم . غير أن الرومانسيين في أكثر ما كتبوا ، اتبعوا شقـاً من هذه التعاريف ، وأهملوا الشق الآخر ، فسمحوا للخيال بأن « يخلق من جديد » شتيت تجارب الانسان بعد صهرها وبثهـا ونثرها ، ولم يحفلوا ، الا فيما نـدر ، بالتصفية والتوحيد . ولكنهم عنوا في اكثر الاحوال بما نصّ عليه كولردج بتعاريفه للخيال : « تناغم الاضداد ، والتوفيق بين الصفات الناشزة » في كلٍّ غايته ان يدفع « نفس الانسان كلها الى النشاط والحركة . » ولما كان الخيـال امراً فردياً بحتاً ، بينما العقل هو محكّ العـــامّ والمقبول والسويّ لدى الجميع ، اعتبروا الخيال ثورة على استبداد العقل .

بل إن بعض الرومانسيين ، كجون كيتس مثلًا ، جعل من الخيـال وسيلة للمعرفة . ففي احدى رسائله يقول كيتس : « لست واثقاً من شيء سوى قدسية خلجات القلب وصدق الخيـال . وكل شيء يعلن الخيال بأنه جميل فهو حقيقة ، وُجد من قبل او لم يوجد ... وأشبه شيء بالخيال حلم آدم اذ أفاق ، فوجد حلمه حقيقة واقعة . » وكيتس يربط دائماً بين هذه الثلاثة : الخيال والجمال والحقيقة ، في شكل اقرب الى المنطق ، مبتدئاً بالخيال الذي يكتشف الجمال فيعين به الحقيقة ،

ويجعل « الطبع الشعري » مبنياً على هـــذه القاعدة التي تغفل عن الاخلاقيات وقضية الخير والشر : فهذه تهمّ الفيلسوف ولكنها لا تهمّ الشاعر ، او إن تهم الشاعر فبقدر ما تتصل بقضية الجمال الذي يرفع الخيال عنه النقاب . فالشاعر « يجد من اللذة في خلق شخصية شريرة كشخصية « ياغو » ، بقـــدر ما يجد في خلق شخصيـــة طاهرة كشخصية « ايموجن » * . وما يزعج الفيلسوف الفاضل يسرّ الشاعر المتلون تلوّن الحرباء . فلا يضيره ان يتذوق نواحي الاشياء المظلمة اكثر مما يضيره تذوق النواحي البراقة ، لان كلا التذوقين انما ينتهي به الى التـــأمل المجرّد . » وتذوق نواحي الاشياء المظلمة من شيم الرومانسيين التي قويت على مرّ السنين طوال القرن التاسع عشر . وعلى تعلق كيتس بالجمال الحسّي الوضاء ، فانه إذ جعل الخيـــال وسيلة للربط بين الجمال والحقيقة ، كان من البادئين بجعله ايضاً وسيلة للربط بين الجمال والموت في رمز من أعمق الرموز الرومانسية وأعمقها فعلاً في الادب الاوربي ، حين نظم قصيدته الحلميـة السحرية « الحسناء التي لا ترحم » La Belle Dame Sans Merci . إنهـــا الحسناء التي خرّ الشعراء والكتاب والرسامون صرعى بحبها طوال قرن او يزيد . إنهـا الفاتنة التي يهرب بها العاشق فتبكي وتتنهد بين قبلاته ، ثم تهدهده بغنائها لينام ، فيرى في حلمه ملوكاً وامراء وفرساناً شحبت وجوههم وقد استعبدهم جمال يكمن في عشقه الألم والويل. واذا ما افاق وجد نفسه وحيداً ، فريسة للأسى وخواطر الموت .

غير ان رومانسياً آخر كشلي ، رأى في الخيـــال وسيلة لا لإدراك الجمال فحسب ، بل لخلاص النفس البشرية . فقد كان شلي منـذ صباه يقول ان في نفسه « شهوة في اصلاح العـــالم » . وبعد أن قضى الشطر الاكبر من عمره في مطالعة الفلاسفة الماديين أمثال لوك وهيوم وفولتير وغودوين صاحب «العدالة السياسية»، تحوّل ، بعد ما حاق به من فواجع متلاحقة ، الى الفلاسفة المثاليين ، امثـــال

(*) ياغو من شخصيات « اوتلّو » ، وايموجن من شخصيات « سمبلين » ، وكلتـــا المسرحيتين لشكسبير .

افلاطون وباركلي وسبينوزا ، حين لم يعد يؤمن بأن العقل وحده سينتهي بالإنسان الى فردوسه الارضي ، وأخذ يقول ان الخيال هو الطريق الى الخير . فقد أدرك ان الشر قوة بدائية عارمة في الكون لا يمكن استئصالها بمخططات منطقية ، وان الخير سيتغلب عليه في النهاية عن طريق المحبة : وهذه المحبة تستثار وتقوى في النفس عن طريق الخيال ، او قدرة التصور التي يغذّيها ويرهفها الشعر. فالخيال يمكّن الانسان من وضع نفسه في مواضع الآخرين فيدرك حاجاتهم ويؤدي به الى حبهم . وهكذا ربط بين الخيال والاخلاق ربطاً كان ملهمه في اعظم ما كتب من شعر ونثر ، وجعل من بروميثيوس بطلا من ابطال الرومانسية . وفي مقدمته لمسرحيته الغنائية « بروميثيوس طليقاً » يقول :

« لقد كنت حتى الآن أرمي الى اطلاع ذوي الخيال المرهف ... على مثاليات جميلة من التفوق الخلقي ، وأنا اعلم ان الذهن اذا لم يستطع الحب ، والاعجاب ، والثقة ، والامل ، والجلد ، فان المبادىء الممنطقة المسلكة الخلقية ان هي الا بذور نثرت على طريق يطؤها عابر السبيل دون وعي منه ، ساحقاً إياها هباءً . » وما سبيل الذهن الى « الحب والاعجاب والثقة والامل والجلد » ؟ نجد الجواب في مقاله « دفاع عن الشعر » : انه الخيال .

وقد كان من نتائج الإصرار على الخيال ان تفتحت للشعراء والفنانين رحاب وراء رحاب راحوا يسرحون فيها ليعودوا بمكتشفاتٍ من البعد والغموض والاحاسيس ، رأوا فيها اعماقاً وابعاداً للنفس البشرية لم تكن في الحسبان . فبينما كان النموّ الحضاري ، ابتداءً من الاغريق فالرومان فالعرب فدويلات النهضة والامم التي نشأت بعدها ، يوحي بأن الانسان « كمٌّ » محدود مفطور على الوحشية لا يصلح من أمره الا النظام والعقل والشرائع والدين التي تزيل عنه البربرية فتوجهه نحو الخير والجمال بما لها عليه من سيطرة وضبط ، أحس الرومانسيون بان الانسان « كمّ » غير معين ، وأنه مفطور على الطيبة لولا هذه النظم والشرائع التي تقيده وتحدّ من طاقته فيتجه نحو الشر . ومقدرة الخيال في الفرد على الانسراح اوحت اليه بأنه لامحدود ، وأنه جزء من الكون الازلي

اللامنتهي . فجعل الرومانسيون ، لا سيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، يكررون ألفاظ اللانهاية ، كالأبدية والخلود ، بكثرة رتيبة . وقد وجدوا في الحب العنيف والإغراق الجنسي والشذوذ الذي ينتهي اليه مثل هذا الاغراق * وسائل لإثارة الحسّ بالبعيد والابديّ واللامنتهي . وليس عجيباً ان يجابه الانسان وهو في هذا التحليق النفسي محدودية الانسان ومحدودية علاقته بالكون ، فيؤول الى الخيبة والمرارة والتشاؤم . فالكلاسيكي المسيحي يعترف بالخطيئة الاصلية ، ويدرك ان مسعاه في الحياة لن يخلص من هذه اللوثة الاولية الا بنعمة الله : أما الرومانسي الذي يرفض ضمناً او صراحة الاعتراف بالخطيئة الاصلية ، ويؤمن بأن بداية الانسان هي الخير ، لا بد ان يتشاءم عندما يجد ان النجاة من الشر مستحيلة ، وتشيع في انتاجه رؤى المأساة والظلام .

واذا اخذنا رومانسياً متأخراً مثل « رَسْكين » ، نراه بحديثه عن « الخيال » يؤكد ان ذلك من طبيعة الاشياء ولا محيص عنه . ففي الجزء الثاني من كتابه « الرسامون المحدثون » يقول :

« لا يمكن ان يكون الخيال الا جادّاً غير هازل ، لان في رؤياه من البعد والظلام والجلال والتوق ما يمنع عنه الابتسام . ان ثمة شيئاً في القلب من كل شيء لو استطعنا بلوغه لما استطعنا الضحك منه ... وكل من نفذ الى الاعماق الحزينة من أشياء الحياة ورآها ، امتلأ ألماً وعاطفة مشبوبة وشفقة رقيقة . »

ويقول في مكان آخر :

« في كل كلمة يخطها الذهن النشيط الخيال تيار جوفي رهيب من المعاني ، كما ان الاماكن السحيقة التي انبثقت الكلمة منها تلقي عليها ظلالاً ودلائل . وهي في الاكثر غامضة نصف منطوقه ، لأن الذي خطها ، عند رؤيته الجلية لكل ما احتجب في الاعماق ، ربما لم يجد صبراً على التأويل المفصّل . فنحن لو شئنا الوقوف

(*) يجد القارىء دراسة مفصلة لهذا الموضوع في كتاب ماريو براتز The Romantic Agony.

عندها وتقفّي أثرها الى اصلها، لاقتادتنا دونما تردد الى العاصمة من مملكة الروح ، حيث نستطيع ان نتتبع الطرقات والفجاج الى أقصى شطآنها . »

البعد ، الظلام ، الاعماق الحزينة ، العاطفة ، الألم ، المعاني الرهيبة ، الظلال ، الغموض ، مملكة الروح ، طرقات وفجاج الروح وشطآنها القصية ... انها تكاد تكون خلاصة الرومانسية . وفي مملكة الروح هـــذه لا بد ان نرى الاضداد والمتناقضات التي تعجّ بها النفس دونما قرار ، حيث يقول الرومانسي مع بودلير : « انا الجلاد وانا الضحية ، انا الجرح وانا السكّين . »

هذه هي الرومانسية اذن : انطلاقة في المجاهل النفسية البعيدة ، توحي اكثر مما تنص ، وتثير اكثر مما تعيّن ، قد تتهاوى الى أسقم العواطف او تتسامى نحو أعلى المثل ، ولكن حافزها الدائم هو إنسانية لا تستكين .

شباط ١٩٦٠

بايرون والشيطانية

عندما مات بايرون في ميسولونغي – بلاد اليونان – وقع نبأ موته على أوروبا وقع الصاعقة . ويذكر الشاعر تنيسون انه كان في الخامسة عشرة من عمره عندما سمع الخبر ، فشعر ان أمراً رهيباً قد حل بالدنيا ، وركض الى الصخور الرملية وكتب عليها : « مات بايرون » . اما في ميسولونغي فقد أعلن الحداد العام ثلاثة أسابيع وأطلقت المدافع سبعاً وثلاثين مرة بعدد سني حياته ، ثم استمر إطلاقها مرة كل نصف ساعة لمدة أربع وعشرين ساعة . وفي باريس لبس الشباب قطعاً من الحرير الأسود على قبعاتهم ، وكتبت جين ولش الى كارلايل تقول : « لو قالوا ان الشمس او القمر قد سقط من السماء لما أوحى إليّ ذلك بهول ما حل في الكون من فراغ رهيب أشد من قولهم : مات بايرون » .

وجاء موت بايرون بعد موت صديقه الشاعر شلي بسنتين ، وبعد موت كيتس بثلاث سنوات . ولكن لم يكد أحد يشعر بموت كيتس وشلي ، بينما اهتز العالم لوفاة هذا الشاب الذي كانت أوروبا بأسرها تتبع اخبار تنقلاته وغرامياته ، وتلتهم قصائده غثها وسمينها . حتى اعداؤه الكثيرون في انجلترا اضطروا الى التخفيف من غلوائهم في مهاجمته .

لقد مات بايرون وهو يكافح في سبيل الحرية . فقد جاء الى بلاد اليونان ليساعد في انقاذها من العثمانيين، ولكنه راح ضحية حمى اصابته هناك . وقبل ذلك كان يقيم في أماكن مختلفة من ايطاليا يستحث أهلها على القيام في وجه الطغاة النمسويين الذي كانوا يسيطرون على اكثر اجزائها ، فراحت السلطات تطارده من مدينة الى اخرى ، الى ان استقر به المقام في ميسولونغي . وقبل ان يصاب بالحمى بأشهر قليلة، كتب قصيدة في يوم ميلاده السادس والثلاثين يقول في مطلعها :

« قد حان لقلبي هذا . ألا يخفق حباً
لأنه ما عاد يبعث القلوب على الخفقان »

ثم يستمر فيقول :

« أيامي اصفرت اوراقها :
سقطت عني ازهار الهوى وثماره
ولم يبق لي الا الدود والسوس والأحزان »

وبعد هذا القنوط من الحب والشباب يعنّف نفسه فيقول :

« ولكن أيليق بي ان تمضني
أفكار كهذه الآن هنا
حيث المجد يزين نعش البطل
او يكلل بالغار جبينه ؟ »

ويذكّر نفسه بأنه في بلاد الاغريق ، وهي تريد الخلاص من اغلال العبودية، فعليه الا يأبه لبسمات الجميلات او عبوسهن ، بل يسعى الى الحرب ، وينتقي كالجندي ارضاً يستريح فيها الراحة الاخيرة .

الحب ، اليأس ، المجد ، الجميلات ـ تكاد تكون هذه خلاصة حياة بايرون . ها هو يائس من الحب ، والنساء ما زلن يلاحقنه . ها هو يائس من الشباب ، وهو ما زال في السادسة والثلاثين من عمره ، فيعلل نفسه بالحرب والمجد . وهذه جميعاً

خصال امتاز بها بايرون حتى سميت باسمه : البايرونية Byronism – يأس الشباب وأحزانه ، واليأس من النساء وهو يتقبل عشقهن ، والتمرد في وجه الطغاة وان يكن في ذلك التمرد حتف محتوم .

إن شخصية بايرون من اعقد الشخصيات وأشدها سحراً ، وهنا المفتاح لفهمها . فقد كان بايرون في حياته اسطورة سحرت اوروبا بأجمعهـــا . ولكن المجتمع الانكليزي لفظه لما في اسطورته من امور لا يرتاح لها مجتمع مستقر لا بـد له من الرياء لاستقراره. ويعلن بايرون عن ألمه لهذا الوضع في بلاده، ولكنه يغادرها قبل موته بثماني سنين ويقول: « لقد نفضت غبار انجلترا عن حذائي» وهو إذ يتنقل من بلد الى آخر ، يشهرها حربـــاً شعواء على مجتمع منافق مخاتل ، في شعر دافق وسخرية هجاءة . ويحقق لنفسه في اثناء ذلك الشخصية التي كان يعتقد انهـا فرضت عليه ولا مفر له منها : شخصية الشيطان .

ولكنه شيطان غير الذي يرمز به الناس الى الشر فقط . إنـه الشيطان الذي أوجده الشاعر ملتون في « الفردوس المفقود » ، والذي تطور فيما بعد على ايدي الكتاب الى شخصية الجبار الجميل الذي تناصبه الآلهة العداء ، فيتمرد عليها ويفخر بتمرده وثورته ، ولا يطيب له العيش الا بهما .

ولكي نفصّل هذه الناحية من النواحي الكثيرة المعقدة التي اتصف بها هـــذا الشاعر العجيب، لا بد لنا من العودة الى ما قبل بايرون بحوالي مئة وخمسين سنة ، الى ملحمة ملتون « الفردوس المفقود » ، حيث نرى ان ابليس كان في بادىء الامر رئيساً للملائكة في السماء ، فلما سولت له نفسه ان يثور على الله ، سقط الى هاويات الجحيم، ولكن ملتون يصفه بالقوة والجمال فيقول مخاطباً زعيم الشياطين :

« يا لسقوطك الرهيب ! وما أشد ما تغيرتَ
عما كنت عليه في سماوات النور السعيدة
حين كنت ترتدي بريقاً أخاذاً كان لألاؤه
أشد بريقاً من ملايين الملائكة الآخرين »

ثم يستمر فيقول واصفاً الشيطان بعد سقطته :

« كبرج شامخ وقف بين الجميع
عاليا يزهو بحركاته ولفتاته .
لم يفقد شكله الا بعض بريقه القديم ، ولم يبد إلا
كرئيس ملائكة قد تحطم ، او فيض من المجد قد أعتم ... »

ثم يذكر ان الحزن والموت في عينيه يمازجها

« كبرياء عنيدة وكره لا ينثني .. »

واذ يتكلم الشيطان في جمع من أبالسته حين يتداولون فيما بينهم كيف ينتقمون لأنفسهم من سخط الله عليهم ، يقول :

« لم ينقص كفاحنا المجدُ ، وان كانت النتيجة وبالا علينا ...
ولست بنادم على تجرؤي .
ولئن يكن اللألاء في مظهري قد تحول
فاني لست بمتحول عن عزمي الثابت وإبائي الرفيع .. »

وهكذا نرى ان ملتون اضفى على شخص الشيطان سحر الثائر المتمرد الذي كان إيسخلس قد اضفاه من قبل على بروميثيوس الثائر على الآلهة . وبذلك اتخذ صورة الجمال المنكسر ، صورة الفخامة الرائعة ، التي سقط عليها ظل الاسى والموت . لقد أصبح له جمال غريب السحر ، وغدت صفته البارزة الجمال اللعين .

لقد كانت غاية ملتون من كتابه « الفردوس المفقود » « تبرير طرق الله مع الانسان » ولكن وليم بليك قال « ان ملتون كان من جماعة الشيطان وهو لا يدري » . ومهما يكن من أمر فان الحيوية الجبارة التي يبديها الشيطان بعد سقوطه في محاولته مقاومة قدرة الله ، تفتن كل قارىء بحيث ، كما قال شلي : « يتحول كل قارىء في قرارة نفسه الى ملاك ساقط » !

وفي اثناء المئة سنة التي عقبت ذلك كان شيطان ملتون مصدراً لفتنة رهيبة

جعل الكتاب الروائيون يضفونها على ابطال قصصهم ، فأوجدوا بذلك شخصية المجرم الكريم ، او الطريد الشامخ النفس . فنرى « روبرت » اللص في رواية لشلر بهذا العنوان يصفه الكاتب بالوقار ، ويدعوه « المجرم النبيل والوحش المهيب » ويقارنه بابليس « الذي غوى آلافاً من الملائكة الابرياء ، فأودى بهم في نار العصيان وجرهم معه الى مهاوي اليأس والعذاب » . وفي أحد المناظر ترتمي الفتاة « أملي » على عنقه وهي تصيح : « ايها القاتل ، ايها الابليس ، أنّى لي ان اعيش بدونك ايها الملاك ! » ، فيهتف اللص قائلاً : « أترين كيف يبكي ابناء النور في احضان شيطان باكٍ ؟ » وينتقل البطل من جريمة الى جريمة الى ان يبلغ ادنى درجات اليأس ، ولا يعود الى الفضيلة والاستقامة في النهاية الا بعد الألم والعذاب .

وقد ظهر في اواخر القرن الثامن عشر نوع من القصص عرف « بقصص الرعب » ، وهي روايات ملأى بقطاع الطرق وأبطال المخاطرات والخارجين على المجتمع ، وكلهم يتلبسون هذه الشخصية الشيطانية من حيث الجمال الفتاك والقدرة الرائعة . وأعظم من اشتهر بمثل هذه القصص المسز آن رادكليف ، التي كان بايرون يعشق رواياتها . ونحن لو قارنا بينه وبين احد ابطالها ، « سكيدوني » مثلاً في رواية « الايطالي » (١٧٩٧) ، لوجدنا شبهاً عجيباً بين شخص من خلق الخيال وشخص بايرون نفسه . فسكيدوني راهب ، وحالما يظهر في الرواية لا نعرف عن أصله شيئاً ، ولكن يبدو انه نبيل المحتد طوحت به صروف الزمان . فهو متكتم ، صامت ، يحب العزلة ، يعذب نفسه تكفيراً ، فيقول البعض ، ليس ذلك الا نتيجة للويلات التي تنهش نفسه المضطربة المتكبرة ، ويقول البعض الآخر بل إنها نتيجة لجريمة قبيحة ملأت ضميره بالتقريع والتأنيب .

وسنرى فيما بعد كيف كان بايرون يبدو للناس في هذا المظهر تماماً : لورد نبيل ، رائع الجمال ، ولكنه اعرج ، يلبس ثياباً انيقة يقلدها لا الرجال فحسب بل حتى النساء ، ينعزل عن الناس في قلعته القديمة ، ويوحي في قصائده للعالم بما

يعضّه من عذاب ، ومن جريمة خفية تأكل قلبه ـ علاقة آثمة باخته لابيه ـ ولكنه جياش بالفكَر السامية ، يبكي على حضارة الانسان المتهدمـة ويسعى الى تحرير المظلومين من سيف الظالمين .

وصف الارل لڤلس ، حفيد بايرون ، جده ، فقال :

« كان بايرون يحب قصصاً شرقية تقول بوجود الانسان قبل ان يولد ، وكان في حديثه وشعره يتخذ دور الرجل المنفي الذي سقط من عليائه ، او طرد من السماء ، او حكم عليه بأن يتعذب في الارض من اجل جريمة ما : إن عليه لعنة وكتب عليه ان يحقق هذه اللعنة ... كانه يعتقد انه قُدّر له ان يحطم حياتـه وحياة كل من هم حوله . »

وقد كتب بايرون عدة قصص شعرية طويلة جعل ابطالها على غرار سكيدوني وشيطان ملتون، ولكن يبدو انها لم تكن الا انعكاسات لشخصية «الرجل الفتاك» fatal man التي كان قد أغاها في نفسه . وهل ينسى المرء نظرته الجانبيـة الرهيبة التي كان يرعب الناس بها ، وبخاصة عشيقاته ؟ لقد رأى بايرون في قدمه الشوهاء علامة القدر ولعنته ، ولا سيما ان اسلافه جميعاً عرفوا بالشراسة مـع النبل ، فشعر انه بين عامة الخلق فرد خارج على قوانين الناس ولا بد له من السعي نحو مصيره المحتوم .

قال في الجزء الثالث من قصيدته « تشايلد هارولد » :

« أنا لم احب الدنيا ، ولا الدنيا احبتني .
لم أتملق انفاسها الكريهة ،
ولم أثنِ ركبتي صاغراً لاصنامها .
ما أرغمت خدي على ابتسام ، وما رفعت صوتي
في عبادة لصدى اتمنى ان اسمعه .
وما استطاعت الجماهير ان تعدني في عدادها

لقد وقفت بينهم وما كنت منهم
تلفني افكار ليست افكاراً لهم ... »

ولد جورج غوردن، اللورد بايرون، عام ١٧٨٨ من اب كان يدعى «بايرون الاهوج» . وكانت امه زوجة ابيه الثانية . ولكن الاب كان من زوجته الاولى قد انجب ابنة اسمها اوغستا وهي التي اقترن اسم بايرون بها في فضيحة ما زالت تثير الجدل . ومات الاب وبايرون عمره ثلاث سنوات، وقد عرف من عرجه وفقره وسوء طبع امه الشكسة ، آلاماً كثيرة حتى بلغ العاشرة ، عندمـــا مات عمه الاكبر المسمى « باللورد الشرير » فورث عنه لقب اللوردية ، واراضي واسعة ، وقلعة « نيوستد آبي » . ودرس في مدرسة هارو واحب وهو في الخامسة عشرة من عمره « ماري آن تشاورث » وكتب اليها اولى قصائده الغزليـة . ثم ذهب للدراسة في كمبرج ، حيث اشتهر في السباحة في نهر الكام ، وهناك نشر ديوانـه الاول بعنوان « ساعات الفراغ » . ولكن مجلة « ادنبره ريفيو » الاسكتلندية هاجمته بنقد مُسخِّف ، فأجاب عليها بقصيدة هجائية عنوانها « الشعراء الانكليز والنقاد الاسكتلنديون » ابدى فيها اولى علائم براعته في الهجاء الذي برز فيه فيما بعد ، وسمع العالم الادبي باسمه للمرة الاولى .

وعندما انتهى من دراسته في كمبرج وهو في الواحـدة والعشرين ، ذهب الى اوروبا وساح في اسبانيا والبانيا وبلاد اليونان ، وكتب قصيدة في جزءين يصف فيها رحلاته ، سماها « تشايلد هارولد » ، وحالما ظهر هذان الجزءان في انكلترا عام ١٨١٢ ، لاقيا رواجاً عجيباً . فقد كان في القصيدة نغمة قاتمـــة من التأسي ، ورثاء لانحطاط اسبانيا وفساد الحضارة الاوروبية ، مما فتن الناس في ارستقراطي مثله ودفعهم الى التهافت على مطالعته . قال بايرون : « افقت ذات صباح واذا بي قد اشتهرت » .

وعندها انفتحت ابواب المجتمع كلها في وجهه ، واخـــذ الجميع يتقربون اليه ويطلبون صداقته ، من ادباء كانوا سبقوه في الشهرة امثـــال روجرز ومور

وكامبل ، ومن زعماء في المجتمع الارستقراطي . ووجد بايرون الناس يتحدثون عنه اينما ذهب ، وجعلت النساء يتهافتن عليه تهافت الفراش على النور ، وقد زاد في سحره لهن جماله الرائع مقروناً في بادىء الامر بحياء كثيراً مــا يصرفه عن الكلام عندما يكون محاطاً بالناس ، فيذكرون كآبــة بطله تشايلد هارولد وابطال قصائده الاخرى ، ويقولون إنه مثلهم كئيب يشعر بوحشته ، وها هو تائه في فيافي الافكار السامية ...

اما الوحشة التي كانت تلازمه ، فقد سعت في تفريجها عنه سيدات كثيرات انتشين بشِعره وجماله ، بل انهن كن يطلبن وده باندفاع عجيب ، والواحدة تثير غيرة الاخرى وتتلذذ بايلامها ، حتى قضى بايرون سنتين او ثلاثاً وهو منغمس في مؤامرات غرامية ، إن كان فيها يطــارد الحسان احياناً فقد كان طريدهن في اكثر الاحيان . وقد خلقت زوجة اللورد ملبورن فضيحة كبرى بعبادتها له ، وكانت الليــدي كارولاين لام لا تخشى الافصاح عــن ملاحقتهــا له ، بشَعرها الذهبي وذكائها المفرط وعنادها في الحب — بل كانت تتنكر احياناً في زي غلام ، لتخرج بحثاً عن بايرون ! غير انــه هجرها اخيراً واحب الليدي اكسفورد ، مع ان هذه كانت تكبره بأكثر من عشرين سنة ! اما كارولاين لام فقد كتبت فيما بعد رواية مبنية على علاقتها ببايرون ، بعنوان « كلنارفون » بطلها بالطبع بايرون . ورسائله تفصل هذه الناحية من حياته خير تفصيل .

وهنا بدأَت صفحة عجيبة مريعة في حياته . ففي سنة ١٨١٣ رأى اوغستا ، اخته لابيه من زوجته الاولى ، ولم يكن قد رآها منذ ثماني سنوات (وكانت قد تزوجت منذ عشر سنوات) . وقد راق لبايرون ان يستحوذ على قلب امرأَة ، من اسرته ، تجري في عروقها دماء بايرونية لعنتها السماء ، مثل دمائه — فكانت بينهما علاقة آثمة اختلف المؤرخون في تحديدها . ولكن لا ريب في ان بايرون بابليسيّته كان عليه ، اذا اراد اللذة ، ان يقبل على المحرّمات . واذا هذه الجريمة النكراء ، التي لم يبق أمرها سراً فيما بعد ، تثقل صدره بتقريع مرير ، وتنتهي الى نتائج مؤلمة تغمر بلجتها الكثيرين .

ولكن بايرون كان يأمل احياناً في الخلاص من حياة فاجرة كهذه بالزواج من فتاة بريئة . فخطب آنا إزابيلا ملبانك ، وهي وريثة لبارون، رفيعة الاخلاق واسعة الثقافة . غير انها رفضته لسوء سمعته ، فالحّ عليها قائلًا إن رفضها إياه يعني دماراً له ، وانها في استطاعتها ان تنقذه وتصلح سيرته . وكانت آنا بلا فتاة مثالية : لم تنج من فتنة هذا الشاعر الرائع ، واعجبت بفكرة انقاذه من شروره وآثامه ، فقبلت الزواج منه في كانون الثاني ١٨١٥ .

بيد ان ذلك كان وبالا عليها ، فقد جعلت شيطانية بايرون تلعب لعبتها من جديد . فهو يريد من تعشقه ، لكي يدفع بها الى هاويات العذاب . وقد قال فيما بعد في قصيدته المسرحية « مانفريد » :

« كان عناقي فتاكاً ..
احببتها فحطمتها . . »

وكان قد كتب الى آنا بلا قبل الزواج: «ان الهدف من الحياة هو الاحساس العنيف ، والشعور باننا احياء ، ولو كان ذلك في خضمّ الألم » . واول ما قاله لزوجته حال انتهاء حفلة الزفاف : ان الزواج جاء بعد فوات الاوان ، وانها كان بوسعها ان تنقذه لو قبلت الزواج منه اول مرة خطبها (مشيراً الى ان علاقته باوغستا جرت بين الخطبة الاولى والخطبة الثانية) ، اما الآن فلا علاج هناك ، وستدرك آنا بلا عن قريب انها قد اقترنت بشيطان ، لانه لن يستطيع الا كرهها ، وانهما الآن زوجان ملعونان كتب عليهما العذاب . ولم يتورع عن القول إنه في الواقع حين رفضته اول مرة ، جرحت كبرياءه ، فتآمر مع عشيقته الليدي ملبورن لقصاصها على عنادها ، وسوف يريها كيف يكون القصاص ! واذ ازفت ساعة النوم سألها اذا كانت تريد النوم معه ، ثم قال : « اني اكره النوم مع أية امرأة، ولكن لك ان تنامي معي اذا شئت ... على كل، ما دامت المرأة شابة ، فلا فرق بين امرأة واخرى » .. وفي منتصف الليل سمعت آنا بلا زوجها يصيح « رباه ! لا شك اني في الجحيم ! » ثم اخذ يحدثها كيف سيتخلص

من ولده اذا جاءهـا ولد ، قائلاً : « سأخنقه الى ان يموت » . وبينما كانت في ألم المخاض بعد ذلك باشهر قال لها بايرون : « أرجو ان تهلكي مع طفلك ! » وعندما ولد الطفل دخل الغرفة وقال : « ألم يولد الطفل ميتاً ؟ »

ولكنه كان بين الفينة والأخرى يتودد اليها ويتقرب من قلبهـا ، وكأنه لا يفعل ذلك الا زيادةً في ايلامها ، فيسر لمرآها تتلوى عذاباً بحبها له وبكرهه لها ، ويزيد النار ضراماً بان يسكن اخته معهما في المنزل نفسه ، ولا ينفك عن التلميح والتعريض بما بينهما من إثم ، الى ان تكاد آنا بلا تجنّ يأساً وتشعر برغبـــة في قتل اوغستا .

وظنت آنا بلا اول الامر انه مصاب بعقله ، فهربت منـه والتجأت الى بيت ابيها ؛ وعندما علمت من تقرير الاطباء انه كامل القوى العقليـة رفضت ان تعود اليه ، وفسخ الزواج في ٢١ نيسان ١٨١٦ .

فاحتج بايرون على ذلك ، غاضباً مرة ، متوسلا اخرى ، وهو يقول انـه لا يعرف ما هي التهم التي توجهها ضده . وقد ناصره بعض اصدقائه ، غير ان الرأي العام ثار عليه ، وجعلت المجتمعات تلوك قصته ، واذا بايرون وهو الأبي الفخور ، يرى تقلب اهواء الشعب نحوه . فالحلقات التي كانت تعشقه اخذت تتجنبه ؛ واتهمه المجتمع بالفجور ، واذا ظهر بين النـــاس في بيت ما ، اغمي على بعض النساء ، وغادرت بعضهن المكان في الحال .

فأحسّ بان انكلترا تكرهه عن غير حق . وهو ادرى بما في طيـــات ذلك المجتمع الارستقراطي، الذي عاصر حروب نابوليون وما تلاها،من رذيلة وتفسّخ . فتألم لريائهم ، وأمعن في ازدرائهم . وبعـد فسخ زواجه باربعة ايام غادر بلاده دونما رجعة . لقد ضاع مستقبله كلورد انكليزي ، غير ان هذه الضيعة وهذا الألم، حكّتا مواهبه واندلعت منهما نار عبقريته .

عندما كتب شكسبير مسرحية « هاملت » خلق شخصية تمثل وجهاً من اوجه حضارة اوروبا التي بدأت في النهضة : فهاملت يمثل رجل هـذه الحضارة الحديثة ،

وهو يسائل نفسه باستمرار عن غاية الحيـــاة والموت ، ويود لو يعلم : اذا كانت الحيـاة عبثاً باطلا ، فهل لما يفعله الانسان اي معنى ؟ وعندما طلع القرن التاسع عشر كان هاملت ما زال نموذج الانسان في اوروبا ، وقـد اعاد تصويره غوينه من جديد في « فاوست » فجعله رجلا ادرك من العلم اوسعه ومن المعرفـة اعمقها ، ولكنه يبيع نفسه الى الشيطان تحرقاً الى التجربة لتنتهي به الى رؤية الانسانيـة في شقائها ، والعبث في كل ما يحاوله الانسان .

فجاء بايرون ورأى شخصية فاوست تتمثل في نوازع المجتمع . ولما هيـأت له ظروفه ان يكون ملائماً لدور هذا البطل ، تقمص في شخصه الرغبات الهائلة التي كانت تساور فاوست ، كما انه تقمص ما فيها من سخرية وخيبـة أمل ، واذا هو يبدو للناس كأنه فاوست حي حقيقي ! ومنذ ان كتب الشعر في صباه راح يردد مرة بعد اخرى انه جرع من ملاذ الدنيا حتى عافها ، وان الاقدار انزلت به شر الاحزان، وان تباريحه الروحية حدت به الى هجر وطنه طلباً للنسيان والسلوى . فكان ينغمس في الملذات ولكن يهجوها ويلعنها في قصائده .

وكتب وهو في انجلترا قصائد عديـــدة ، وقصصاً شعرية ابطالهـا ناقمون متمردون مثله ، يجمعون بين شرف النسب والشيطانيـة ، او يلازمهم اسى على الحياة وشعور بزوال لذتهـا . ولكنه عندما غادر بلاده وراح يطوف في بلجيكا وحوض الراين وسويسرا الى ان استقر في البندقية ، كتب جزءين آخرين من تشايلد هارولد يصف فيها سفراته في هذه المناطق ، ويندب على الاطلال ، ويرثي لحال ايطاليا المستعبدة بعد ان كانت سيدة الدنيـــا . وتجلت الروح البايرونية الساخطة حينئذ اكثر من ذي قبـل ، ولكنها روح فيها ترفّـع ونبـل ، وفيهـا حزن وسخط : فيها وحشة الكبرياء وفيها ألم العملاق الذي قصرت دونه الناس . فهو يتمتع بالطبيعة ، ويقول عن تشايلد هارولد :

« حينما علت الجبال ، كانت هي اصدقاءه ،
وحينما تلاطم الموج ، كان هناك منزله ،
وحينما امتدت سماء زرقاء وارض تتوهج ،

اشتهى الترحال فيها ،
الصحراء رفيقته ، كذلك الغابات والكهوف
وزبد اللجج الثائرة . فهي تخاطبه
بلسان يفهمه ، ابلغ من لسان بلاده »

ثم يصف خروجه على المجتمع قائلا :

« ولكنه سرعان ما اكتشف انه
اقل الناس انسجاماً مع الناس ، لا يشاركهم
في شيء ، ولم يتعلم ان يجعل افكاره
تستخذي للآخرين ، ولو حطمته الافكار هذه
ايام شبابه . لا يُقسر على أمر ابداً
ولن يجعل من ذهنه مطية
لأنفس تمردت عليها نفسه :
شامخ الانف ولو في الدمار
وبوسعه ان يحيا في الدمار مستغنياً عن البشر . »

غير ان بايرون لا يتجاهل ما في هذه الكبرياء من نتائج أليمة ، فيقول :

« من يعلُ ذرى الجبال يجدْ
اشهقَ القمم اعمقَها في الغيوم والثلوج ،
ومن يَفُقِ البشر او يقهرهم
يجد الكره في كل من هم اسفله .
فلئن تلتهب شمس المجد فوقه ،
وتحته تترامَ الاراضي والبحار ،
لن يرى حوله الا صخوراً من جليد ، والعواصف
على رأسه العاري تزمجر وتصطرع ،
هكذا تجزيه على الجهد الذي ادرك به تلك الاعالي . »

وكثيراً ما يشعر باليأس فيقول :

« ان في يأسنا لحياة
هي حيوية السم – جذراً ينبض
ويغذّي هذه الاغصان الفاتكة ... »

وتبدو الروح البايرونية جلية مرة اخرى إذ يقول (ويجب ان نذكر انه ما زال في الثامنة والعشرين من عمره ، وانه ما زال جميلا تلاحقه النساء ، وتلغط اوروبا بذكره ، وما زالت كتبه تباع بآلاف النسخ) :

« الشهرة ظمأ الشباب ، ولكن لست من الشباب الآن
بحيث اعد عبوس الناس او ابتسامهم
خسارة لي او جزاء على مجد عظيم .
لقد وقفت وما زلت واقفاً وحدي – منسياً او غير منسي .
انا لم أحب الدنيا ، ولا الدنيا احبتني ،
لم اتملق انفاسها الكريهة
ولم اثن ركبتي صاغراً لاصنامها ... »

لم يكن بايرون حتى موته ليأبه لرأي الجماهير، ولكنه كان يعشق لفت انظار الناس الى نفسه ، والحديث عن آلامه وخيبته وكآبته ، والظهور لهم بمظهر الشرير الشيطاني ، عن طريق تلميحاته في قصائده وتصريحاته في رسائله . فقد كان يلذ له ان ينشر عن نفسه الاقاويل والتخرصات ، ثم ينظم للقوم ، عدا سفرات تشايلد هارولد ، مسرحيات مثل مانفريد وقايين : البطل في الاولى رغم سمو نفسه وعلو فكره يطوح بنفسه من اجل جريمة فحشاء تنهش ضميره ، وفي الثانية تستحثه كبرياؤه العاصية على الثورة في وجه الله وتدفعه الى الجريمة نقمة عليه . ويذكر الناس وصفه لنفسه إذ يقول :

« وقف يتأمل بين الحطام وقد بان
طللا بين الاطلال ، يستعيد

ذكر الدول الساقطة والمجد الدفين ... »

ولعله لم يخلص شعوراً في شيء كما اخلص في رثائه البندقيـة وروما وبـــلاد الاغريق . لقد رآها راسفة في الاغلال ولم يستطع الا البكاء عليها ، وهل للشـاعر ما يعشقه بقدر ما يعشق الحريـة ؟ وخلاصة رأيه هي ان الامـــم تتحرر ، فتتسع ثروتها ثم تغرق في الترف : وبعد ذلك يتطرق اليها الفساد وتضمحلّ حيويتها ، وفي النهاية يخضعها لسلطانه طاغية جبار ، قد يعيد اليها الحيـاة او قد لا يعيـد . ولكنه كما خابت آماله في شبابه هو هكذا خابت آماله في معاصره ناپوليون ، الذي هز العروش . لقد استبشر في ناپوليون خـــيراً حين بزغ كالنجم في سماء اوروبا المتداعية ، غير ان البطل الكورسيكي خيب آماله في النهاية عندما تخلى عن سلطانه صاغر النفس ، بمجرد ان اكره على ذلك . وكيف يرى بايرون ، المتمرد الثائر ، متمرداً ثائراً آخر يقبل الهوان والمذلة ؟ مع ذلك ، لم يرَ في اعـــداء ناپوليون ، بما في ذلك انجلترا نفسها ، الا الحقارة. فسمى ولنغتون وغدا ، وقال انه ليس باكثر من « معلم رياضة بدنية » اما الانتصار في معركة وترلو ، فانما اقام الطغاة وسحق الشعوب .

وهكذا يتبلور الجانب الآخر من شخصية بايرون ، وهو يجول في اوروبا ويستقر في ايطاليـــا ، ويتخذ تمرده على المجتمع الفاسد صبغة سياسية ، فيصبح متمرداً على كل سلطان غاشم . وعندما التقى بالشاعر شلي لاول مرة في جنيف في سنة ١٨١٦ فانه التقى بمن هو صنوه . فقد كان شلي رجلاً آخر حدا بـه المجتمع الانكليزي الى نفي نفسه من بلاده ، فذهب الى ايطاليا ليكتب في سبيل نشر الحب بين الناس والقضاء على الظلم الذي كان يتمثل له في عبـــارته المشهورة « الملوك والطغاة والقساوسة » .

والحركة الرومانسية التي كان بايرون وشلي من قادتها كان من دعائمها هـــذا النضال من أجل الحرية والتغني بها منذ ان اندلعت نيران الثورة الفرنسية . أما زعماء الحركة الآخرون ، امثال وردزورث وكولردج وساوذي ، فقد رضوا عن الحالة التي آلت اليها حكومات اوروبا بعد اخضاع نابوليون : غير ان شلي وبايرون

بقيا ساخطين على الحالة سخط الرومانسيين الآخرين عليها قبل الثورة الفرنسية . فكان بايرون يقول ما معناه ان حريات انكلترا هي ضرائب ثقيلة ونفقات معيشة باهظة ، ومناخ غائم ، ونساء بلا حرارة. ولم يكن يرى في السياسة طريقة منطقية للتوفيق بين الاضداد ، بل صراعاً شخصياً بين جماعة من الساسة كلهم أناني .

ولعل من امتع نواحي شخصية بايرون هـــذا التحول نحو السعي الى تحرير الانسانية . فهو في بحر السنوات الثلاث التالية (اي من ١٨١٦ – ١٨١٩) يستمر منغمساً في غرامياته وشهواته ، ويُصدر في الوقت نفسه عدداً كبيراً من اروع قصائده وكتبه الشعرية ، تمتزج فيهـــا الروح الشيطانية مع شهوة الانطلاق من القيود . ومن المتناقضات الكثيرة في معتقداته انه ، بينما يحث بكل قواه على وجوب تحرر البشرية ، يحتقر الناس بقدر ما يعشق الحرية . فقـــد كان يكره الناس ويزدريهم ، وهم على ما هم عليه من عادات واخلاق ؛ ولا يعد النساء الا ملهاة ، ولا يرى بأساً في معاملتهن بقسوة مريرة احياناً . غير ان هذا الكره كان جله موجهاً نحو الطبقة الارستقراطية في بلاده ، بحياتها الخاليـة من الفِكَر النبيلة او الدوافع السامية ، باذواقها المنحطة وتكالبها على المراكز ، وزواجها من أجل المال او النفوذ : وفوق هذا وذاك ، يكره هذه الطبقة لادعائها الفضيلة ، بينما لا تزخر حياة افرادها الا بالحماقات والرذائل التي يرتكبونها سراً .

وفي اثناء هذه الفترة اصدر قصيدته المسرحية «مانفريد» Manfred (١٨١٧) وفيها نرى البطل مانفريد في قلعة قديمة في جبـــال الألب تتعذب نفسه لجريمة رهيبة (لا يعينها ولكننا نعرف ان بايرون انما يشير بها الى اخته) راحت ضحيتها المرأة التي كان يحبها . ومانفريد رغم علمه الواسع لا يجـــد السلوى في كتبه ، فينصرف الى الشهوات يبغي منهـا نسيان جريمته ، ولكنه لا يلقى الا سأمـاً ، يدفعه الى مقت نفسه واحتقار الانسانية فيقول : « الالم هو المعرفـة » ولكنه لا يستطيع تحمل وخز ضميره ، قائلًا انه قد احب من كان حبها

« أرهب خطيئة مميتة :

احببتها ، فحطمتها »

وعندما تتعاون معه الارواح ، التي يستنفرها بسحره ، على استحضار طيفها من عالم الاموات، يسألها هل تتعذب في سعير ابدي عقاباً على اثمها؟ غير انها لا تجيبه على سؤاله. ويختفي الطيف ولا يعلم من الارواح الا انه سيموت في اليوم التالي. فتحاول الارواح ارهابه من نيران الجحيم دون جدوى ، ويأتيه كاهن يستحثه على الندم والتقوى من جديد ، ولكنه يرفض قائلا انه لا يريد الا الموت ، وان الموت سينهي كل شيء .

ان مانفريد هو بايرون ، ولكن ، ما أشد الشبه بينه وبين فاوست الذي جعل منه « غويته » ، كما قلت آنفاً ، رمزاً للروح الاوروبية . غير ان فاوست يجد السعادة في النهاية في خدمة الانسانية، بينما لا يريد مانفريد في يأسه إلا الفناء. الا ان بايرون كان اعظم من بطله ، ولعل هذا هو السبب في اعجاب غويته به ذلك الاعجاب الشديد . لقد رأى فيه غويته الروح الجرمانية التي تتنازعها قوى الروح من ناحية وقوى الجسد من ناحية اخرى : لقد رأى فيه الملاك كما رأى فيه الشيطان . وبالفعل ، لم ينه بايرون حياته على غرار بطله مانفريد ، بل تحول الى بطل من ابطال الحرية ، يجد سلواه في خدمة الانسانية ، رغم ازدرائه لها . قال غويته : « ان بايرون شخصية لم يوجد نظيرها في الماضي شهرة وروعة ، ولن يوجد مثلها في المستقبل . »

ولكن غويته ، بفهمه الطبيعة الانسانية ، كان يرى ايضاً ما في وقفة بايرون في وجه العالم من التصنع ، وما يعوزها من عمق في التفكير والتأمل فقال : « لم يستطع بايرون ان يجد منفذاً من اوضاع الدنيا الكاذبة التي تثير سخطه ، لانه لم يكن لديه ما هو ضروري لذلك من صبر وعلم وفضيلة وضبط نفس . »

ولا عجب ، فقد كانت شيطانية بايرون شيئاً اقرب الى الحيوية البركانية : فهي شهوة الى التحرر من كل قيد ، تصحبها شهوة الى ملذات الحس ، تتفجر فيها ينابيع العواطف ، وتتمثل فيها صور الحياة ، من افعال ومشاعر وآراء ومعتقدات

- ولم يكن فيها مجال كثير للتروي وضبط النفس . وفيما بعد استقى ادغر آلن پو وبودلير الشيطانية من بايرون ، غير انها فقدت حيوية بايرون الملتهبة ، وأصبحت حيوية ذهنية فقط ، فيها انحطاط الى عالم الظلام والألم الفكري والاحاسيس الدقيقة ، التي لم يكن بايرون ليعتبرها الا جزءاً ضئيلاً من عالمه الوثاب وحياته المتأججة .

وهكذا عاش بايرون في البندقية حياة لم تقف عند حد من المجون ، ولم تقر بأي قانون خلقي ، ولكنها ايضاً حياة خصبة الانتاج ، فكان يكتب دائماً : حتى وهو يلبس ثيابه او يخلعها ، او حينما يعود متعباً من حفلة ما ، او بعد ان يكون قد شرب من الخمر ما يكفيه لان يبدأ اعظم كتبه الشعرية «دون جوان» بقوله:

« لست ادري أعلى الأرض
اقف الآن ام على السقف -
الحياة أمر خطير -
وكذلك الويسكي والصودا .. »

وبينما كان شلي يتأمل في مصير الانسانية وعذابها ويحاول ايجاد خلاص لها نحو السعادة عن طريق الحب والمثل العليا ، كان يرى صديقه بايرون يتمرغ في حمأة من الرذائل ، فيقول في رسالة له لصديقه « بيكوك » :

« ان الروح الطاغية في « تشايلد هارولد » ، اذا كانت مصابة بالجنون ، فان جنونها اشد ما في الدنيا شراً واثماً ... وعبثاً ما وبخت بايرون على نغمته هذه... فليس في الواقع هناك ما هو اقل سمواً من المصدر الحقيقي الذي انطلق منه احتقاره ويأسه . فالنساء الايطاليات اللواتي يعاشرهن أحقر نساء الارض - جاهلات تشمئز منهن النفس ... وبايرون على اتصال باحطهن ... انه في اعماق قلبه غير راض عما يفعله وشديد السخط على نفسه » (٢٢ ديسمبر سنة ١٨١٨) . وهكذا يعيش بايرون الى ان يلتقي في البندقية في ربيع ١٨١٩ بالحسناء الكونتسه تيريزا غتشولي ، وكانت قد تزوجت وهي في السادسة عشرة من عمرها

رجلاً فوق الستين من عمره (ولذا لم ير المجتمع ضيراً في ان تحب شاباً) . فأحب كلاهما الآخر من اول نظرة ، وبذلك بدأت الفترة الاخيرة من حياة بايرون : الفترة التي كتب فيها اجود شعره ، ولا سيما « دون جوان » ، وهي الفترة التي بدأ فيها نشاطه السياسي من اجل حرية ايطاليا . فقد كانت تيريزا تلتهب وطنية ضد النمسويين الحاكمين بلادها ، وعندما ذهبت الى رافنا ، رافقها بايرون بكل ما لديه من خدم وحشم وحيوانات غريبة من نمور وقردة وطواويس . ولكن الحكومة ادركت المؤامرات الثورية التي كان بايرون منغمساً فيهـــا مع الكاربوناري ، فطلبت اليه ان يغادر المكان ، فذهب بصحبة خليلتـه الى بيزا ، وهناك التقى بشلي ثانيه ، غير ان شلي بعد ذلك بمدة وجيزة مات غرقاً في البحر ، وعندما اكتشفت جثتـه كان بايرون حاضراً ليساعد في حرقهـا على الشاطىء ، ويصب عليها الخمر ليشتد اندلاع نيرانها . ولكن الحكومة المحلية امرته ثانيـــة بالخروج مـن المكان إذ رأت فيه خطراً على سلامتهـا ، فذهب مع تيريزا وابيها واخيها ـ وكلهم من دعاة الحرية في ايطاليا ـ الى جنوا . وفي هذه الاثناء كان جماعة من « اللبراليين » الانكليز قد كونوا لجنة لتخليص اليونان من حكم الاتراك ، وكان بايرون قد اندمج في هذه القضية ايضاً ، ولذلك عين عضواً في هذه اللجنة . وفي تموز ١٨٢٣ ، اجتمع اخو تـــيريزا ونفر من الانكليز والايطاليين ببايرون ، ورحلوا جميعاً الى ساحل اليونان الغربي . ورغم الانشقاقات والتحزبات التي رآها بايرون بين الثوار ، فانه بدأ بجمع الجنود وتدريبهم ، وراح يعلل نفسه بالسقوط في ميدان الحرب . ولكنه لم يحظ بامنيته ، فأصابته حمى في ميسولونغي ، ومات في فراشه في ١٩ نيسان ١٨٢٤ . وللحال اهتزت اوروبا جمعاء للنبأ . فقد رأت في حياته كفاحاً ضد القوى القائمة ، ينم عن عزم وثاب وبطولة لم تكتف بمحاولة تخطي الحدود القديمة والمعتقدات البالية ، بل سعت في تخطي كل حد ، مهما كان نوعه . ولهذا بكاه الجميع ، ما عدا الانكليز ، كرمز لروح الحرية الناهضة ، وانتشر اثره في نفوس الناس طيلة القرن التاسع عشر انتشاراً عجيباً وتسمت شيطانيتـه باسمه ، فدعيت بالبايرونيـة .

ونحن لو اردنا ان ندرس هذه البايرونية مفصلة ، لوجب علينا ان نستعرض كل مـــا في القرن التاسع عشر من شعر وموسيقى ورسم . فالروح البايرونية تنبض في صور دلاكروا ، وفي موسيقى برليوز وحياتـه ، وفي اشعار هوغو ولامارتين والفريد دي موسيه . وقد اوحت البايرونية لاوروبـا بازياء جديدة في اللباس ، واساليب مستحدثة في التفكير والشعور والتـألم ، ومذاهب في التصنع والغزل . ومع ان بايرون كان معجبـاً بشعراء القرن الثامـن عشر الكلاسيكيين ، ويعـــد نفسه متمما لهم في الاسلوب والفكر ، فقـد اضحى رمز الحركة الرومانسية ورسولها في العالم .

فليس عجيبـــاً اذن ان يتجمهر الاغريق في شوارع ميسولونغي ليعرفوا مصيره يوم سمعوا خبر مرضه . ولما تجهمت السماء ثم ابرقت وارعدت ، رأوا في العناصر الصاخبة ألم الطبيعة نفسها ، فقالوا : « لا بد ان الرجل العظيم قد مات » .

١٩٥٢

ثورة على العقل

مع وليم بليك في كتابه « زواج السماء والجحيم »

« لا تقدم بدون اضداد . فالجذب والدفع ، والعقل والعزيمة ، والحب والبغضاء ، كلها ضرورية للوجود الانساني . »

رؤية الاضداد في الحياة لم تكن بالامر الجديد . غير أن وليم بليك رأى فيها حقيقة بنى عليها إدراكه للحياة . فقد قال إن الحياة جوهرها التناقض ، ولكن اطراف التناقض ليست ما اعتاد الناس على فرزه ونعته بالخير والشر وغيرهما من ازواج الكلمات المتضادة ، بل ان الفصل بينهما عن وعي وارادة هو الشر وهو الذي يودي بالحياة : اذن يجب دمج النقيضين في كل حالة وجعلهما واحداً ، كما في « زواج السماء والجحيم » .

والنقيضان الاكبران لدى بليك هما : العقل والعزيمة .

ويعرّف العقل والعزيمة بشيء من الدوران ، اذ يقول : « الخير هو السالب الذي يذعنُ للعقل ، والشر هو الموجب الذي ينبثق عن العزيمة . »

فالعقل اذن يتبعه الخير – والخير سالب ، او منفعل .

والعزيمة هي المنبثقة عن الشر – والشر موجب ، او فعّال .

فبليك يقلب المفاهيم والمداليل رأساً على عقب . فهو اذ يقول : الخير سالب ،

يكاد يذمّ « الخير »، واذ يقول : الشر موجب، يكاد يمتدح « الشر». ومع ذلك يستمر في تعريفه فيقول :

« الخير هو السماء . والشر هو الجحيم »

فهو إذن لا يرى في « السماء » ما يراه الناس ، ولا في « الجحيم » ما يرونه . انه يستخدم مصطلحات الفكر والدين ، ولكنه يبغي إظهار تحجرّها ، وقصورها عن حقيقة الحياة . انه يريد ان يتوصل الى القول ان ما نسميه شراً وجحيماً ، وخيراً وسماء ، كلاهما نتيجة للفصل الخاطىء بين الاضداد الذي فرضه العقل على الانسان ، مجزئاً بذلك ادراكه ، وملقياً على بصيرته الغشاوة .

وهنا يقحم الشيطان في جدله ، إذ يستنجد به ليذكر له الاخطاء التي سادت اذهان الناس فأدت الى هذا الضلال . فنسمع « صوت الشيطان » يعدد الاخطاء التالية :

« ١ ـ ان للانسان مبدأين حقيقيين موجودين ، هما الجسد والروح .

٢ ـ ان العزيمة، وتدعى الشر ، هي وحدها من الجسد ؛ وان العقل، ويدعى الخير ، هو وحده من الروح .

٣ ـ ان الله سيعذب الانسان في الابدية لاتباعه عزائمه .

« في حين ان اضداد هذه هي الصحيحة :

١ ـ ليس للانسان جسد يتميز عن روحه ؛ لان ما يسمى بالجسد ليس إلا جزءًا من الروح تتبينه الحواس الخمس ـ وهي المداخل الرئيسية الى الروح في هذا العصر .

٢ ـ العزيمة هي الحياة الوحيدة ، وهي من الجسد ؛ والعقل هو حد العزيمة او محيطها الخارجي .

٣ ـ العزيمة لذة أبدية . »

وهكذا يبلغ بليك بنا حيث أراد : حقيقة الحياة هي اندماج الاضداد . وهو

لا ينكر وجود الروح او وجود الجسد ، ولكنه ينكر الفصل بينهما ــ ذلك الفصل الذي يجعل بوسعنا ان نتصور ان الروح تنشد غاية ، والجسد ينشد غاية اخرى ، وأن الروح (العقل) خير والجسد (العزيمة) شر . ولذا فإن نشاط العزيمة لن ينتهي بالانسان الى عقاب الله في الآخرة ، لأن العزيمة ليست مجرّد الجسد ، وانما هي من الجسد الذي اندمجت فيه الروح ــ بل ان الجسد ما هو الا ذلك الجزء من الروح الذي تستطيع ادراكه حواسنا المحدودة ، كما ان هذه العزيمة لا يمكن ان تكون هي الشر ، لأنها محاطة ومدغمة بالعقل ، بالخير . فالحياة وحدة من الاضداد ، يتحد فيها السالب والموجب ، الخير والشر ، ويجعل منهما شيئاً مقدّساً . ينص عليه بليك بقوله فيما بعد : « كل حيّ مقدّس . »

كان وليم بليك متصوفاً ، يرى رؤى ، فلا يبقى أمرها سراً ، الى ان قال عنه حتى اصدقاؤه : « مجنون! » وقد كتب مرة لصديق له يقول : « لا أخجل ولا أخشى ان اخبرك بما يجب ان اجاهرك به : ان هناك رسلاً من السماء تسيّرني ليل نهار ... انا لا افرض اموراً كهذه على الآخرين الا اذا سألوني ، وعندها لا احجب الحقيقة عنهم . فاذا كنا نَفْرَق من فعل ما تمليه علينا ملائكتنا ، ونرتجف من الواجبات المفروضة علينا ... فمن له أن يصف بؤس حالة كهذه وآلامها ؟ »

وقد قال لزوجته انه في سن الرابعة رأى رأس الله عند النافذة ، وأنه في السابعة رأى النبي حزقيال في الحقول والملائكة بين الشجر ، « وأجنحتهم البراقة تلمع على الاغصان كالنجوم » .

وايمانه بهذه الرؤى دفع به الى الثورة على العقل والعقلانية : بل انه جعل يرى في مؤسسات العقل الحضارية السبب في شقاء الانسان . فقد وُصم الجسد ، وابتُعد بالروح عن حاجة الحياة الفوارة باللذائذ ، واستُعبد الناس لمن سخّر « العقل » في بناء أنظمة المال والثراء ، وجُعل الإنسان هدفاً للتحذير والمنع والكبت ، وأصبحت الشرائع والأديان وسيلة لخنق تلقائية الحياة وبث السمّ في أوصالها :

في كل صرخة من كل انسان ،
في صرخة الخوف من كل طفل ،
في كل صوت ، في كل منع ،
اسمع ما صنع العقل من أغلال .

وأكثر ما اسمع في طرقات منتصف الليل
كيف أن لعنة البغيّ الصبية
تنزل اليبس في دمعة الطفل الوليد
وتضرب بالأوبئة تابوت الزواج .

(من قصيدة « لندن »)

فأغلال العقل هي السبب في صرخات الألم ، كما أن شرائع العقل في المدينة — المتصلة بالمنع والكبت — هي السبب في وجود الصبايا البغايا في ظلمات الليل ينزلن اليبس والاوبئة في مظاهر الحياة : الى ان يتطرق اليباب الى محاجر الاطفال ، وتموت فرحة الزواج . وقد قال ذلك في أحد « أمثال الجحيم » ، صراحة ودون مماراة : « تبنى السجون بحجارة القوانين ، وتبنى المواخير بحجارة الدين » .

فالعزيمة من الجسد ، والجسد هو الجزء الظاهر من الروح ، فهي اذن من ذلك المزج المقدّس بين الاضداد ، فلن يكون فيها الا « اللذة الابدية » التي يريدها الله . وهذه « أمثال الجحيم » تؤكد على ذلك :

زهو الطاووس من عظمة الله .
شهوة الكبش من جود الله .
غضب الاسد من حكمة الله .
عري المرأة من صنع الله .

وهذه كلها مترعة بما يسميه أحياناً « روح الفرح » (او ليست كلها مظاهر « العزيمة » ?) ، فيقول :

« روح الفرح العذب لن يدنّسها شيء . »

ولكن هذه الروح التي لن يدنّسها شيء ، لو اتيح للانسان ادراك الحقيقة

بخياله النافذ المتعدّي جدران العقل المطبقة ، قد تختنق في مهدها، فلا يبقى للانسان الا الشقاء ، كما في قصيدته « حديقة الحب » :

الى حديقة الحب ذهبت
ورأيت ما لم أكن قط رأيت .
كنيسةً بنيت في الوسط
حيث كنت على العشب ألعب .

مغلقة كانت مداخل الكنيسة ،
وعلى الباب كتب : « اياك ! »
فالتفت الى حديقة الحب التي
كانت ملأى بالشذيّ من الزهور ،

فرأيتها ملأى بالقبور ،
وحجارةَ الاجداث محل الزهور
وكهنةً في جبب سودٍ يدورون
ويقيدون افراحي ورغابي بالشوك والعلّيق .

« اياك !» انها الكلمة التي يثور عليها شاعر الرومانسية في عصر العقل ، لانه يرى فيها القضاء على فيض الطبيعة الخيّر ، الذي اذا ما غُيِّض في نفس الانسان تحوّل الى « سم » و « وباء » ، وموت . انها نظرية علماء النفس في القرن العشرين . فهذا هو يقول في احدى قصائده (« ثلج ناعم ») :

الكبت يبذر رملًا
في الجسم المورّد والشَّعر الملتهب ،
والشهوة المقضيَّة تزرع فيهما
ثمار الحُسْن والحياة .

ويبلور ذلك في « أمثال الجحيم » :

« من يشته ولا يفعلْ ، يولّد الوباء . »

« توقع السم من الماء الراكد . »
« لخير الك ان تقتل طفلاً في مهده من ان تغذي رغبات لا تحققها بالفعل . »

فالانسان الذي يفعل « بحافز من الدافع التلقائي » لن يأتي الا ما يشاء له الله من الخير والعافية . غير ان هذا « الدافع التلقائي » الذي يراه بليك مثلاً في السيد المسيح (كما سنرى بعد قليل) ، عجز الانسان عن توجيهه نحو الفضيلة ، بعد ان راح يفرّق بين الجسد والروح ، بين العزيمة والعقل ، وبعد ان جعل من حواسه الخمس وسيلة المعرفة الوحيدة التي يبني عليها الاستنباط والاستقراء ، فحجب عن نفسه الرؤيا البعيدة . غير ان الطريق الى هذه الرؤيا البعيدة ما زالت ميسَّرة للانسان اذا حاول البحث عنها : « ان ادراكات الانسان لا تحدّها أعضاء الادراك . فهو يدرك اكثر مما تستطيع الحواس ان تكتشف مهما كانت مرهفة » (زواج السماء والجحيم) . وما هي هذه « الادراكات » ؟ انها « الخيال » و « الرؤيا » ، او ما سماه في « زواج السماء والجحيم » بالعزيمة . فيقول في مكان آخر : « لو نُظّفت ابواب الادراك لبان كل شيء للانسان على حقيقته : غير متناهٍ . لقد حصر الانسان نفسه ، فما عاد يرى الاشياء الا خلال الفجوات الضيقة التي في كهفه . »

والشعراء لدى بليك ، يوازون الانبياء . فهم الذين اكتشفوا بادراكهم الحقائق الاولى ، غير أن الكهان تعلموا اسرار الشعراء ، ثم أفسدوا عليهم رسالتهم الانسانية . (يجب ان نذكر هنا أن بليك يستخدم رموز التوراة على غراره الخاص ، فيحمّلها من المعاني ما قد يغيب على الجاهل تفكيره وصوفيته . فهو في الواقع عميق الايمان ، ولكنه يتمرّد على القوالب التقليدية التي صيغت فيها المعتقدات حتى غدت وسيلة لابعاد الانسان عن الله ، واستعباد الانسان للانسان . فيربط بينها وبين عبارات الرومانسيين الذين تلوه : «الملوك والقساوسة والطغاة» . (وعلينا ان نتذكر ما جرّه هؤلاء الملوك والقساوسة والطغاة من ويلات ودمار على اوربا منذ العصر الوسيط حتى منتصف القرن التاسع عشر .)

فبعد ان يفرغ بليك من ذكر « امثال الجحيم » يقول :

« لقد أحيا الشعراء الاقدمون المحسوسات كلها بالآلهة والارواح ، فسموها وزينوها بصفات الغابات والانهار والجبال والبحيرات والمدن والامم ، وكل ما استطاعت ادراكه حواسهم العديدة الموسَّعة .

« ودرسوا بوجه أخص روح كل مدينة ووضعوه بامرة ربها الذهني .

« الى ان تشكل نظام استغلّه البعض ، فاستعبدوا العوام بمحاولة استخلاص الارباب الذهنية من محسوساتهم – وهكذا بدأ الكهنوت :

« باختيار اشكال العبادة من أقاصيص الشعراء .

« وفي النهاية قالوا ان الآلهة هي التي أمرت بهذه الامور .

« وهكذا نسي البشر أن الآلهة جميعها موطنها صدر الانسان » .

فوليم بليك يرى ان الكهان اقتلعوا الآلهة من صدر الانسان ، وتظاهروا بالاستئثار بها ، وادعوا بأن الآلهة هي التي « تأمر » بهذا وذاك . وأوجدوا لذلك نظماً وشرائع ، ثم طبقت النظم والشرائع على الانسان بالقسر والعنوة – وقد خلت « الاشكال » من « آلهة وأرواح الشعراء » . فإلى اين انتهت بالانسان ؟

في مقطوعة من سفره النبوي «اورشليم» ، ينطلق بليك صارخاً بنغمة الانبياء:

« رأيت الغباء بالفولاذ مسلحاً ، والحماقة بخوذة من الذهب ،
والعجز بالقرون والمخالب ، والجهل بالمناقير الكواسر ،
وانبثاقات الفرح رأيتها تدفن حية في التراب بفخفخة الدين
ورأيت الوحي يُنكَر ويكفَّر ، والعبقرية تمنع بالشرائع والعقاب .
يا للرعب ! فأخذت الزفرات والدموع والانات المريرة
ورفعتها الى كوري المتأجج اسبك منها سيفي الروحيّ
الذي يفضّ مكنون القلب الخفيّ ... »

انه يتسلح بألم الانسان لكيما يتمرد . و « الانات المريرة » تعني لبليك الشيء

الكثير ، وترد في اكثر من مكان في كتاباته . وهل أجمل وأمضى من قوله :

والانة المريرة من ألم الشهيد
سهم انطلق من قوس الله .

وهو الذي يرى ان الشرائع اصطلح عليها القساوسة والجند لتكبيل البشرية :

أفتك سم عرفه الناس
تقطّر من اكليل غار قيصر .

فاذا عدنا الى « زواج السماء والجحيم » ، وجئنا الى « المُلْحة » الاخيرة فيه مما يسميه بليك « مُلح تُذكر » ، رأينا شيطاناً في لهيب من النار يطلع على ملاك جالس على سحـــابة ، ويجري بينهما جدل حول المسيح والفضيلة . يقول الملاك :

« ... أولم يبارك يسوع المسيح الوصايا العشر ؟ أوليس الاناس الآخرون كافةً حمقى وخطاةً ولا شيء ؟ »

الشيطان : « ... اسمع كيف بارك المسيح شريعة الوصايا العشر . ألم يهزأ من السبت وبالتـــالي من اله السبت ؟ ألم يقتل اولئك الذين قتلوا من أجله ؟ ألم يسرق من عمل الآخرين ما يقتات به ؟ ألم يُبعـد الشريعة عن المرأة التي وجدت تزني ؟ ألم يشهد زوراً عندما رفض ان يدافع عن نفسه امام بلاطس ؟ ألم يشته مال غيره عندما صلىّ من أجل تلاميذه ، وعنـدما اوصاهم بأن ينفضوا غبـــار اقدامهم بوجه الذين يرفضون ايواءهم ؟ اسمع ما اقوله لك : ما من فضيلة تستطيع البقاء دون كسر الوصايا العشر هذه . وقد كان المسيح كله فضيلة لانه كان يفعل بحافز من الدافع التلقائي ، لا من القواعد والاصول . »

انها الثورة الرومانسية على « القواعد والاصول » ، ولو تجسدت في الوصايا العشر ! فالمثل الديني هنا وسيلة من وسائل ثورة وليم بليك على كلاسيكية القرن الثامن عشر ، وهي التي تقدس « القواعد والاصول » ، وتجعل من نفسها موازياً

فكرياً للطغيان المركزي مهما كان شكله * . وجدير بالملاحظة هنا ان « زواج السماء والجحيم » تمّ طبعه ونشره عام ١٧٩٠ ــ اي بعد اندلاع الثورة الفرنسية بسنة واحدة ، ولعله كتب في عام الثورة .

ونحن اليوم اذ ننظر الى آراء بليك عبر الحركات الفنية والادبية والنظريات النفسانية التي تلت كتاباته ورسومه ، ورفعته من غمرته التي مات فيها الى مصاف العباقرة ، نرى فيها باباً يطلّ منه القرن العشرون : فهذا الادراك العميق لبذور التمرد في الانسان لكي يستعيد الآلهة الى صدره من الذين هربوا بها عنه ، وهذا التوحيد بين الحسّ والخيال ، بين الخارج والداخل ، بين الوعي والحلم ، وهذه النقمة على الكبت الذي جعلنا نرى فيه مصدراً للجنون والقسوة والنزعات الجائحة للبشر ، هذه كلها بعض ما اتصف به هــذا القرن ، كأنه امتداد لنبوءات وليم بليك . ولا ريب أن حركة كالحركة السريالية زعزعت القواعد الفنية ودفعتنا الى اعادة النظر في القيم الابداعيــة من أسسها ، وجدت في وليم بليك ينبوعاً من ينابيعها . كما أن الماركسيين ، بله الصوفيين ، يجدون فيه شاعراً من شعرائهم .

فهو نبي من انبياء تجدّد الحياة . قد يكون في الدورات الحضارية « تقدم » وقد لا يكون ، قد نكون في سعينا التاريخي ندنو من سعادة أشمل وأعمق ، أو شقاء أعم وأمرّ : غير أن بليك كان ينشد دفع الانسان الى « الفرح » بالحياة ــ وهو الفرح الذي ينبع من شباب حياة كل ما فيها يتلألأ ويضحك ويستبشر ، لانه كسر القيد ، وتغلب على الخطيئة ، وسحق الافعى التي التفت حول جسمه .

---

* لقد دعا جان جاك روسو الى مثل هذا في كتابه « اميل » . فأميل يجب ان ينطلق من سيطرة الشرائع البشرية ، ويخضــع لسيطرة الطبيعة ــ وروسو يوضح ان شريعة الطبيعة ليست شريعة المحبة ، بل شريعة القوة . غير ان أميل ، بعد ان تلقن درس القوة من الطبيعة ، لن يلقن غيره هذا الدرس ، بل لن يبدي لغيره من مواطني بلده او مواطني البلدان الاخرى الا روح الاخوة المثالية . وهذا الجمع بين مذهب القوة ومذهب المحبة الانسانية من ميزات الرومانسيين . فشلي يجعل هرقل ينحني أمــام بروميثيوس . وبليك يدعو الى التمرد على الشرائع ولكنه يرأف بأضعف المخلوقات : « عصفور سجين في قفص يثير السخط في السماء . »

وأشد ما يقلقه هو هذه الافاعي والديدان والغربان والمسلحون الهادرون والطغاة وكنائس الجور والمسيحون الكاذبون الذين يدفعون بالانسان الى براري البؤس والالم .

والآن تسعى الافعى خلسةً
وديعة متواضعة
ويهيم الرجل العادل ثائراً في الفيافي
حيث تسرح الاسد الضواري .

(مقدمة « زواج السماء والجحيم »)

وفي « رؤى بنات البيون » تتوالى صرخات اليأس وصرخات الفرح بهذه الحياة التي يجب ان يسترجعها الانسان نقيةً عارمة غير خجلى : انها العودة الرومانسية المشتهاة الى البراءة الاولى . ولكنها عودة عن طريق الذات ، عن تلك الطريق التي تمتد وراء الحس البليد الى حيث يتغلب الانسان على الشرائع الحاقدة على كل فرحة يستطيعها الانسان ، ويتصل بكل ما في الكون من تراب وفاكهة ووحش وطير ، وعاطفة ورؤية .

والصوت الداعي الى هذه الفرحة الطليقة ، هو صوت العذراء « أوثون » ، عذراء لا كالعذارى ، يتعالى صوتها بين الجبال والوديان ، بين الكهوف والامواه الهادرة ، تخاطب آلهة من ابداع وليم بليك ، « يوريزن » مارد الخلق الطاغية ، وحبيبها « ثيوتورمن » الذي تستحثه على القيام من قعدته الكئيبة بين الاحزان وأطياف الألم ليقبل على حياة طليقة كريح الجبال ، واعدة إياه بأنها :

« ... ستنشر شباكاً من حريرٍ وشراكاً من صَخَر
لتصيد لك غيداً من لجينٍ وادعٍ ، أو نضارٍ مغضبٍ ... »

ولكن اوثون ،وهي أفصح وأجمل وأشهى من تغنى بقدسية الحياة وافراحها التي تترقرق على كل حيّ ، من الخفافيش والزواحف والقوارض الى النمور والنسور والعقبان ،تعجز عن انهاض «ثيوتورمن» من بين اشباحه الرهيبة على حافة اليمّ ،«فتسمع

بنات البيون ولولاتها وترّجع لها تنهداتها ».

كل هذا تنويع لثورة الشاعر على العقل والعقلانية. وهو تنويع مستمر في كل ما كتب من شعر ونثر، وفي السنين السبعين التي عاشها. انهـــا محاولة لتكثيف الرؤية الانسانية وتعميقها وابعاد مداها:

أن ترى الدنيا في ذرة رمل
والسماء في زهرة برية
وتحتوي اللانهاية في كف يدك
والابدية في ساعة من الزمن.

والكثير من هذا وضعه بليك في « أمثال الجحيم ». ولنا أن نستنتج الآن أن « الجحيم » الذي يقصد اليه، هو عالم الحرية، عالم الانطلاق من القيود، عـــالم الحياة الجامعة بين الحسّ والادراك البعيد *:

ففي هذه الامثال خروج على حِكَم المجتمع البالية، وتطلع الى « العزيمة » التي هي «لذة ابدية»، وهذه العزيمة ستتخذ فيما بعد في كتابات نيتشه، شكل «ارادة القوة» التي يجعلها نيتشه من خصائص «السوبرمان»، الانسان الاسمى. ولا مشاحة في أن في هذه الامثال، بل في « زواج السماء والجحيم » كله، توقعاً بعيداً لآراء نيتشه في القوة. غير ان بليك، اذ يجعل نفسه « من جماعة الشيطان » رمز العزيمة، ويجعل العزيمة ملتقى الروح والجسد، كان يدمج مذهب القوة في مذهب المحبـة، فينهي بذلك التناقض بين المذهبين. غير أن المذهبين ينفصلان ويتباعدان حين نأتي الى نيتشه، وتعلو القوة على كل شيء. وأمثال كهذه: «طريق الاسراف تؤدي الى قصر الحكمة»، «التبصر عانس قبيحة يطلب ودها العجز»، «لن تعرف الكفاية حتى تعرف ما هو اكثر من الكفاية»، «الدودة المقطوعة تغفر للمحراث»، «ليس للنحلة

---

* يتحدث بليك عن ملتون في « زواج السماء والجحيم »، فيقول: « ان السبب في ان ملتون كان يكتب مكبّلًا عن الله والملائكـــة، وحرا عن الشياطين والجحيم، هو أنه كان شاعراً حقاً، ومن جماعة الشيطان وهو لا يدري. »

ألشغول وقت للحزن » ، « نمور الغضب احكم من خيل التعليم » ، وكثير غيرها قد نعزوها بكل يسر الى زرادشت نيتشه . فكلها تمجد القوة من أجل الحياة المفعمة الوافرة . غير ان في هذه الامثال ايضاً تعلقاً بالدقائق (« تكدح الاجيال لتخلق زهرة صغيرة » ، « العصفور عشًّا والعنكبوت نسيجاً والمرء صداقة ») وبجمال الجسد ورقة العاطفة — اذا تذكرنا اقوال بليك الاخرى — لم يكن لها مكان في فلسفة نيتشه ، حيث تنفصل القوة عن الحب ، وتصبح القوة هي الفضيلة الكبرى .

ولعل القول الذي ، على ايجازه ، تتجسد فيه نوازع هذا الشاعر ، هو هذا المثل المؤلف من كلمات أربع :

« العن القيود . بارك التسهيلات . »

ومعناه يفيض على كل شيء لدى بليك ، حتى الفنون :

« الشعر اذا قُيّد ، قُيّد الجنس البشري ، والامم تتحطم او تزدهر بقدر ما يتحطم او يزدهر شعرها ورسمها وموسيقاها . » اذن :

العن القيود . بارك التسهيلات .

امثال الجحيم

في موسم البذر تعلّم ، وفي الحصاد علّم ، وفي الشتاء تمتّع .

سق عربتك ومحراثك على عظام الموتى .

طريق الاسراف تؤدّي الى قصر الحكمة .

التبصر عانس قبيحة غنية يخطب ودها العجز .

من يشتهِ ولا يفعل ، يولّد الوباء .

الدودة المقطوعة تغفر للمحراث .

من يحب الماء اغمسه في النهر .

الأحمق لا يرى الشجرة نفسها التي يراها العاقل .

من لا يشع وجهه نوراً ، لن يمسي كوكباً .

تعشق الابدية ما ينتجه الزمن .

ليس للنحلة الشغول وقت للحزن .

ساعات الحماقة تعدها الساعة ، ولكن ساعات الحكمة لا تستطيع ساعة عدها .

كل طعام صالح يجنى بلا شبكة ولا شرك .

في سنة المحل أحضر العدد والوزن والكيل .

لن يكتفي عصفور من التحليق ، اذا حلق بجناحيه هو .

الجسم الميت لا ينتقم للاساءة .

اسمى فعل تفعله هو ان تضع فعلاً آخر نصب عينيك .

لو ثابر الاحمق في حماقته لاصبح حكيما .

الحماقة رداء النذالة .

الاستحياء رداء الكبرياء .

تبنى السجون بحجارة القانون ، وتبنى المواخير بحجارة الدين .

زهو الطاووس من عظمة الله .

شهوة الكبش من جود الله .

غضب الاسد من حكمة الله .

عري المرأة من صنع الله .

الزائد من الحزن يضحك والزائد من الفرح يبكي .

زئير الاسود ، وعواء الذئاب ، وهياج البحر العاصف ، والسيف المدمر ، اجزاء من الأبدية اعظم من ان تدركها عين الانسان .

يذم الثعلب الفخ ، لا نفسه .

الافراح تُحبّل . الاحزان تلد .

ليلبس الرجل لبدة الاسد ، ولتلبس المرأة جزة الحمل .

العصفور عشاً والعنكبوت نسيجاً والمرء صداقة .

الاحمق البسّام الاناني ، والاحمق العابس المزورّ ، يعدّ كلاهما حكيماً ليكون عصا [للعقاب] .

ما يثبت الآن بالبرهان لم يكن فيما مضى الا من بنات الخيال .

الجرذ والفأر والثعلب والأرنب ترقب الجذور ، والاسد والنمر والحصان والفيل ترقب الاثمار .

البئر تحتوي ، والينبوع يفيض .

فكرة واحدة تملأ الاتساع الشاسع .

كن دائماً مستعداً للجهر برأيك ، يتجنبك الوضيع .

كل ما يمكن ان يصدّق هو من صور الحقيقة .

لم يخسر النسر بقدر ما خسر حين رضي ان يعلمه الغراب .

الثعلب يدبر لنفسه ، والله يدبر للاسد .

فكّر في الصباح . واعمل في الظهيرة . وكل في المساء . ونم في الليل .

من يسمح لك بأن تخدعه ، يعرفك .

كما يتبع المحراث الكلمات ، هكذا يجزي الله الادعية .

نمور الغضب احكم من خيل التعليم .

توقع السم من الماء الراكد .

لن تعرف ما هي الكفاية حتى تعرف ما هو اكثر من الكفاية .

استمع الى توبيخ الاحمق : ذلك من حق الملوك .

العينان من نار ، والخيشومان من هواء ، والفم من ماء ، واللحية من تراب .

الضعيف في الشجاعة قوي في الحيلة .

لا تطلب شجرة التفاح من شجرة الزان ان تعلمها كيف تنمو ، ولا الاسد يطلب من الحصان ان يعلمه كيف يهاجم فريسته .

من يأخذ ويشكر ينتج غلة وفيرة .

لو لم يكن غيرنا احمق لكنا نحن الحمقى .

روح الفرح العذب لن يدنسها شيء .
عندما ترى النسر ترى جزءاً من العبقرية . فارفع رأسك !
كما تختار الدودة اجمل الاوراق لتضع عليها بيضها ، هكذا يضع الكاهن لعنته على اجمل المسرات .
تكدح الاجيال لتخلق زهرة صغيرة .

العن القيود . بارك التسهيلات .
خير النبيذ اعتقه ، وخير الماء احدثه .
الادعية لا تحرث ! والمدح لا يحصد !
الافراح لا تضحك ! والاحزان لا تبكي !
الرأس سمو ، والقلب شعور ، واعضاء التناسل جمال ، والايدي والاقدام تناسب .
كالهواء للطير والبحر للسمك هكذا الاحتقار للحقير .
تمنت البقرة لو كان كل شيء اسود ، والبومة لو كان كل شيء أبيض .
فورة الحيوية جمال .
لو انتصح الاسد من الثعلب لكان حيالاً .
يوجد التحسين طرقاً مستقيمة ، غير ان الطرق الملتوية بلا تحسين هي طرق العبقرية .
لخير لك ان تقتل طفلاً في مهده من ان تغذي رغبات لا تحققها بالفعل .
حينما انعدم الانسان ، كانت الطبيعة قاحلة .
لا يمكن ان تقال الحقيقة لكي يفهمها الناس ، ولا يصدقوها .
كفاية ! او اكثر مما ينبغي .

١٩٦٠

أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال

« إن مهنتي هي أن امقت الادعاء والدجل ، والكذب والكبرياء : إني أمقت ما لهذه من اتباع كريهين ، وأنت تعلم ما اكثرهم . بيد أنني لا أتغاضى عن الفرع الآخر المتمم لذلك ، وهو الفرع الذي يحلّ المحبة فيه محل البغضاء ، وهو الذي يشمل حب الحق والجمال والبساطة ، وكل ما ينتمي الى عالم الحب . »

– لوقيان (القرن الثاني ب. م.)

« في المغامرة وحدها حيوية الفكر . هذا ما قلته طيلة حياتي ، ولم أقل إلا قليلاً سواه ... ومما أخشاه هو ان يفرض على النـــاس نظام صلب ، فتجمد فيهم تلك الصفة الرقيقـــة : مقدرتهم على ابتكار الآراء والفِكَر الجديدة ، او اكتشاف الأوجه الجديدة في الآراء والفكر القديمـــة ، ويستمرون على ذلك قرناً بعد قرن ، الى ان ينحدر الانسان ومجتمعه الى مستوى الحشرات من الجمود ... في المغامرة وحدها حيوية الذهن . »

– الفرد نورث وايتهد

لقد تفحصت مؤخراً الكتابات التي تروق لسواد القراء فوجدت انهـــا في الغالب من النوع الذي يستهدف خلق ضباب عاطفي يتيه القـارىء في اطوائـه . واذا تفحصت ذلك الضباب العاطفي نفسه ، وجدت انه ليس بأكثر من نفخة حارة على لوح زجاج بارد ، يخيل للقارىء المسكين انـــه يرى فيه صوراً لنفسه

المعذبة ! وأكثر الكتاب الرائجين من العرب قد حذقوا فن « النفخ على الزجاج ». وقد أوجدوا كلمات كثيرة غمسوها بالعواطف المبهمة التي تهاجم القارىء في تداعٍ نفساني مبتذل ، ومواقف محدودة لا عنت في فهمها ، اصبح القارىء كالمدمن لا يطلب غيرها . وهكذا يجتمع الابهام والابتذال والضحالة ، وكلها عدوة الأدب .

*

ما مقدار ما يتضمن الابداع من حياة الفنان وفكره ؟ لست ادري . أما انا ، فانني دائماً موجود في ثنايا المتاهات التي ابتدعها في كتاباتي . ولست أجد عن ذلك ندحة . فالكتابة عندي ضرب من الاعتراف (والاعتراف يريح النفس من بعض ما يثقلها) . وكل ما في الامر هو ان هذا الاعتراف قد يكون جميلاً وبارع التركيب وقد لا يكون . فاذا كان ، فهو خلق ادبي ، والا فلا .

*

البغاء الذهني ، كالبغاء الجنسي ، يعود الى اسباب اجتماعية واقتصادية . فكما ان لا امرأة في الوجود يلذ لها ان تكون نهباً لعناق كل عابر سبيل ، كذلك لا أديب يلذ له ان يجعل من ذهنه مهرجاً لتسلية كل جاهل . ولكن المجتمع الذي يوجد المومس بما فيه من تناقض وغبن ووحشة وايمان بالخرافات ، يوجد ايضاً الكاتب الذي ينقده بسخاء ، لكي يثير حساسية الجماهير البليدة ، وينعش خيالها الراكد : فيظن آلاف القراء الاميين انهم مثقفون ، ولا يدركون عمق هاوية الظلام التي يتخبطون فيها . ووفرة بغايا الذهن في مجتمع ما تشير الى ما في ذلك المجتمع من نقص في الثقافة . واكثر البلدان عدداً منهم ، اقلها ثقافة وأقربها الى ذلك الضرب الرهيب من الجهل ، الجهل الذي يتراءى لصاحبه علماً .

*

ان الحاجات الداخلية – حاجات الذهن والروح – هي أهم ما في الحياة .

فاذا اهملها المرء واستمر في اهمالها زمناً الى ان تبدو كأنها ما عادت توجد مطلقاً ، فانه ليرتعب عندما تفاجئه على حين غرة ، وتجعله يحس بها احساساً قوياً عنيفاً ، وتطالبه بتحقيقها .

انك في هذا المكان تسمح للذبول بأن يتطرق الى روحك ، ولكنك لا تفلح في اذبالها حتى الموت — ومن هنا ينشأ اليأس والحنين . الحنين الى ماذا ؟ الى اشياء الروح ، الى الاماكن التي يتغذى فيها الذهن وينتعش وينمو . اما هنا ، فأنت تعيش في فراغ كثير الضجيج ، يحيط بك النفاق والحسد وضياع الجهد ، وغالباً ما تحيط بك العدمية المطلقة . تصور رجلًا ينتظر في محطة تتلاعب الريح فيها في ليلة شتاء باردة . انه معرض لمجرى الهواء ، وهو يسمع دوماً جعجعة قطارات تبدو كأنها قادمة ، ولكن لا قطار يأتي الى المحطة ابداً . ومع ذلك ، فان صاحبنا ينتظر ، بل انه لا يجد مناصاً من الانتظار ، اذ ليس لديه ما يفعل سوى الانتظار ، وان يكن قد ادرك ان المسألة كلها مزاح ثقيل ، وان المحطة — وان يكن المفروض انها محطة — لم يقصد احد يوماً ان يجعل القطر تمر فيها .. ذلك ما اشعر به في هذا المكان .

*

اشتريت اليوم باقة كبيرة من الورد محاطة بكمية كبيرة من اوراق الورد على عساليجها وعساليج كثيرة اخرى . واتيت بها فرحاً الى غرفتي ، واخذتها الى الحمام لاقي عنها العساليج المتراكمة واضعها في ابريق ماء زجاجي — واذا .. كل وردة قد رُبطت على ساق قصبية غريبة عنها ، كالوجه الجميل المركب على جسم من خشب ! ترى ، الى اي حد بلغ المكر بالناس ؟ جمال الوردة في تيهها على ساق تنثنى . ولكنها اقتطفت بيد وحشية من عنقها ، وركبها اللص على ساق من قصب ولفها بالاوراق وقدمها الي كأنها العروس .. ومهما يكن من امر فها الباقة في الابريق امامي على المنضدة ، ورائحة الورد تملأ خياشيمي ، ولكنها قد لا تدوم حتى عشية اليوم . اني لا اكره شيئاً في الحياة بقدر ما اكره الغش . اني اغفر

لأي انسان ان يصنع بي ما يشاء اما اذا غشني واستغل طيبة قلبي ، فانني لن اغفر له ذلك ابداً .

*

كنا جالسين في مقهى « عبدالله » نشرب الكونياك ، وفرقة الجاز الاسبانية تعزف عزفاً يقارب الجيد . وكان د. قد خرج من المستشفى منذ يوم او يومين ، وانا اشعر بتحسن جديد في صحتي ، فكنا ننضح كلامـــاً وفكراً يستدرهما الكونياك اللذيذ والرمبا المثيرة . فاستحثني صديقي ان اكتب سيرة حيـــاتي بالانكليزية ، على ان اكون واقعياً في الوصف ، مقللاً من الخيالات الذاتيـة . وهنا تكلمنا عن مسألة « الذاتية » في الكتابة ، فقلت انني في الكتابة او الرسم اناني شديد الاثرة ، اشعر بأنني مركز الحياة ، وان كل ما حولي ليس الا ظلالا ، وليست له الا حقيقة الظلال . فعندما اكتب ، انما استحضر هذه الظلال لتتلاعب وتتمازج ثم تتلاشى ، كأنهـــا لم تكن . ومع ان كيتس يقول ان الشاعر يصب نفسه دوماً في غيره ، ولذلك فهو لا شخصية معينة له ، فانني اصب كل شيء خارج عني في قالب نفسي .

*

.. رغم هذا الهدوء الظاهر فان نفسي لم تهدأ بعد . كم كان بودي ان اكتب عن كل ما يعن لي من خواطر في فترة عصيبة كهذه ، غير ان النفس المضطربة تميل الى مبالغة التوافه احياناً واهمال ما قد يكون اكثر خطورة ، كما انها اميل الى الغضب والتهور ، في حين كنت قد آليت على نفسي منذ زمن ان ارقب الحياة ببرود العقل واتزان الحكمة . ولا اقول هذا لادفع عني تهمة الكسل في الكتابة ، لأنني لست اظن ان امتناعي حتى عن قول الشعر خمول في الذهن . بل هو نتيجة لهذا اللون من النضج في العاطفة حين تشتد عمقاً وتقل غلياناً وزبـداً . ولكن ، رغم ذلك ، لا انكر انني كثيراً ما اتذمر حين أراني لا أريد ان اكتب . ولهذا اشغل نفسي بالترجمة . أتظنني كنت استطيـع ان افعل ذلك منذ ثلاث سنوات او اربع ؟لو توقفت عن الكتابة يوماً واحداً حينئذ عن اكراه، لشعرت بأنني اريد ان

اخدش الجدران بأظافري لاخط شيئاً جديداً . فقد كانت كتابتي دائماً منفذاً لا بد منه لعواطفي . وذلك الكلام المستمر ، وتلك المحاضرات والحفلات ، لم تكن الا منافذ متعددة لما كان يتراكم في نفسي من مشاعر وغضب وحب وألم : اي انني وجدت في الفن شفاء لنفسي . وانغماسي في التصوير فجأة لسنتين على ذلك النحو الذي يدهشني حين اذكره الآن ، لم يكن الا مخرجاً آخر ، بعد ان سئمت الكلمات . ولما قامت الدنيا وقعدت في فلسطين ، واضطررت الى الاستكانة مكرهاً على ذلك السطح المشرف على « وادي الجمل » ، وقع التناقض الغريب : لانني بالفعل بدأت حينئذ اجد شيئاً من الهدوء في نفسي وشعرت — في شيء من النشوة — بسريان عصارة النضج في ذهني. لقد جعلت اتعلم النضج بهدم ما تبقى فيَّ من الصلف الذهني ، والنزول الى ابسط الاشياء على ابسط نحو ، دون تعقيد المعرفة .

*

اذا لم تتغذّ حواسي ، أصاب خيالي الجمود . واذا ما عشقت الحياة ، حياة الحس العنيفة ، صببت فيها من ذهني وقوداً يزيد من فورة تلك الحياة واجيجها وجمالها . اما ان اصب وقود ذهني في ثنايا حياة مات الحسُّ فيها ، فأمر أرفضه الآن . لقد جعلت اشعر بتفاهة الناس ، ولم اكن اشعر بذلك من قبل . صرت اضيق ذرعاً بالناس ، وما كنت افعل ذلك من قبل . لم ادرك قط كما ادرك الآن مقدار تأخر الشرق وسخفه وسلبيته المفزعة . هذه سلبية مخيفة تسيطر على السياسة والمجتمع ، تسيطر على الذهن والجسد ، وسوف يعيش الناس في الشرق ويموتون دون ان يعرفوا اللذة الحقيقية ، لأن السلبية تنفي والايجابية تحصل . والحياة هي الايجابية ، والايجابية — على ما يبدو — لم تخطر ببال الشرق بعد . اما أنا فأرفض ان اكون سلبياً ، ولو كان في ذلك خطر القضاء المبرم ورهبة الحتف المحتوم .

*

العذول : ما اكثر ما ترد هذه الكلمة ومشتقاتها في اغانينا وقصائدنا وكتاباتنا ،

في حين لست اعرف مرادفاً لها في الانكليزية مثلاً . العذول عنصر مهم من عناصر مجتمعنا : انا وانت وهو وهي — كلنا عذول . كلنا نفتح عيوننـــا شبرين لنرقب غيرنا ، ونستنتج اقبح ما نريد . ولهذا يؤمن اكثر العامة « بالعين »، عين السوء ، عين الحسود ، عين العذول ، العين التي تلاحقك من نوافذ المنـــازل ، ونوافذ السيارات ، ونوافذ الدكاكين . وهي العين التي تنزل بك المرض ، وتنغص عليك السعادة ، وتنقضّ عليك في احلام الليل . وما العذول في الواقع الا هـذه العين المحلقة الدوارة ، يتصل بها لسان خصب الاخـتراع ، فالعذول والعين اذن شيء واحد ، وهما جزء من حياتنا .

ومنذ القدم اتخذنا الخرزة الزرقاء وسيلة نتقي بهـا شر العين ، واتخذنا صورة اليـــد المفتوحة الاصابع نصد بها فعـــل العين ولجأنا الى التمائم والرقى نلبسها على صدورنا فتعصمنا من كل ما قد تنزله العين بنـا من سوء . ولكن لم ننجح قط في التخلص منها، كما لم نتخلص من العذول، فرحنا نردد الشكوى طوال القرون من كليهما . فلجأت الامهات الى اخفاء جمال اولادهن اتقـــاء للعين ، وتكتم العشاق خشية العذال ، حتى اصبح الحب بين العواطف كالعورة من الجسم .

ونحن بالطبع لن نتخلص من هـذا كله ما دمنا نعيش لنروي قصص غيرنا ذماً ونميمة . حياتنا فارغة ، فنملأها بمراقبة الغير ، لا نستطيع تحقيق رغباتنا المظلمة ، فنهاجمها في غيرنا . نجبن عن المخاطرة ، فنعزوها الى الآخرين ونلومهم عليها — الى ان نجعلهم في صورتنا . لن يرضينا ان نرى الحيـــاة تتفتق عن الجديد والزاهي واللماع ، فنتهمها كلها بالمروق عن العرف والخروج على التقاليد . حياتنا مستنقع لا تعجبه المياه الجارية والشلالات الدافقة . عيوننا اتسعت احداقها من المراقبـة حتى توجعت ، وما تعبنا من ملاحقة الغير من نوافذ بيوتنا وسياراتنا .

فلو اردت ان اصور المدينة في رمز واحد ، لصورتهـا عيناً كبيرة لا ترف ، يقطر منها القذى والسم .

*

ما الذي نبغيه من الحياة ؟

اذا كنا يقظين ، نصغي الى الاصوات القريبـــة والبعيدة ، ونرى المسافات

الشاسعة تحتوينا كما يحتوي الجوّ ذرات الغبـار ، ونشعر الى ذلك بأن الاشجار تستمد عصارتها من دمنا والازهار تعكس الوان وجوهنا ، وجدنا اننا في الواقع ملتقى قوى هائلة دقيقة تفعل في وعينا، وان وعينا تغزوه الآلام فتزيد من نشاطه وحدته . وبذلك نصل في النهاية الى القول بان ما نبغيه من الحيـاة هو الاستزادة من الوعي بهـا عن طريق القوى الهائلة الدقيقـة فينا — من حسية وعاطفيـة وفكرية — والاغراق في الحركة في اجواء الحياة الفسيحة ، نتعرض فيها لتقلبات الشمس والرياح ، الى ان نموت .

وعلينا في اثناء هذا ان نكثر من المطالعة، على ان نجعل منها عوناً في حركتنا الدائبة ، لا تعويضاً عنها . فتصبح الكتب مراجع للحياة ، لا بديلة لها . فالامر الاهم هو هـــذه الحياة نفسها : التجارب ، الابتكار ، التمتع بالجميل والقوي ، الدهشة، الاعجاب، الحب ، الالم . والكتب انما تتحدث عن خصب هذه الاشياء، او تلاعبها ، او تأثيراتها . وعلينا نحن ان نستمد منها عوناً في اختباراتنا ، الى ان تتصف حياتنا بشيئين مهمين : العمق والحركة .

*

ليس في الفنون ما هو ارفع من الموسيقى . فالشعر لا بد له من ألفـــاظ مغموس اكثرها في المبتذلات التي تنال من روعته. والصورة مهما عظمت محدودة الاشكال ولا تتحرك . اما الموسيقى فهي الفن الخالص الوحيـــد الذي يثير في استمراره وايقاعه وتموجاته اسمى متعة مجردة يعرفها العقل البشري . ولعـــل موسيقى « يوهان سباستيان باخ » أفضل مثل على ذلك .

ان موسيقى باخ ضرب من النشوة المستمرة ، لا يستطيع انسان ان يعبث بها او يفسدها . فاذا كان هناك ما قد صنع للروح ، فهو هذه الموسيقى . بل هي اكثر من ذلك . فالناي والكمان والبيانو مثلًا « في كونشرتو براندنبوغ الخامسة» اذ تتحاور مع الاوركسترا ، لا تخاطب الروح فحسب . انها تخاطب كيان المرء

باجمعه . انها تخاطب ذكرياته وآلامه وافراحه . انها تخاطب شخصيته بكاملها .

فلا عجب ان يقول شوبنهاور: «ان الفنون جميعها تطمح الى الحالة الموسيقية».

*

لقد حل « الفلسطيني التائه » محل « اليهودي التائه » . فصرت ترى الفلسطيني يضرب في كل بلد ، يحمل عبء ماضيه بذكرياته واحزانه ، يروح ويغدو في طلب الرزق وشيء من الاستقرار، ومخاوف الجوع ترفرف فوق رأسه كالجوارح. تراه في شوارع بيروت ودمشق وبغداد والقاهرة ، تراه في الخليج العربي والكويت والصحراء العربية ،تراه في طرقات لندن ونيويورك ، تراه في الباكستان واستراليا ، تراه في ليبيا والسودان . لقد اصبح رمزاً لامة انقسمت على نفسها ، ولم تلتئم اجزاؤها .

ويجد الفلسطيني التائه ، بحكم ماضيه وذكرياته ، صعوبة كبرى في الاستقرار في اي مكان . فما يكاد يمد له جذوراً في الارض التي أوى اليها ، حتى تمتد اليه يد من حيث لا يدري ، فتجتثه وتلقي به في خضم من عدم الاستقرار وخوف الجوع من جديد . فهو « فلسطيني » وهو « لاجىء » (ما اقبح هذه الكلمة !) وهو لسبب ما بارز الظهور اينما حل . ولذلك كلما فعل شيئاً عرف الناس به في الحال وقالوا : « افلسطيني ، ويفعل ذلك ؟ » كأن « ذلك » مقصور على غير الفلسطيني فقط ! ولا يعرفون انه ، رغم ما حل بـه من تقتيل وتشريد ، أبيّ شديد الاباء ، فخور بذكائه ومقدرته ومعرفته ، وأن اي تعريض بكرامته لن يزيده الا كبرياء وأنفة .

*

حتى الآن لم أتصد لنقد عمل أدبي إلا بعد اعجابي به وإحساسي بأن فيه جديداً يحتم علي أن انعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه . اما ما اشعر بأنه عادي ، او كاذب او مقلد ، فانني لا اقف عنده . فالنقد عندي عملية استغوار وكشف ، وانا بالطبع لا استطيع استغوار ما لا غور له ، كما لا يهمني ان اكشف ارضاً

يطرقها كل غاد ورائح . اذن ، فانا بمجرد اقبالي على بحث عمل ادبي ، اقر ضمناً باعجابي به واحساسي بقيمته. (هنا اود ان اقول بين قوسين انني في المدة الاخيرة جعلت أضيق ذرعاً بانتاج كثير غث، لا سيما من الشعراء ذوي الاسماء الطوطمية، ممن يروّج لهم اصحاب الجهل المتطون بعض المجلات ، او رفاق السياسة الذين لا بد لبرامجهم من اسماء تضخّم على فراغ ، بحيث بدأت اشعر بأن النقد اصبح محتماً ايضاً في الطرف الآخر من القضية، حيث يصبح النقد نقضاً والتقويض فضيلة .)

ولكي أبدأ بالاستغوار والكشف ، يجب علي بعد الاطلاع الاول السريع على الارض التي انا عليها ، ان اعود فأمسحها من جديد بدقة . لانني افترض ان الشكل الفني قائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل . والنقد في النهاية ان لم يكشف عن ذلك كله ، او بعضه، فقد اخفق في مهمته . لا شك ان في كل عمل فني ناجح سراً يعجز النـــاقد عن فضح مغلقاته ، مهما أوتي من براعـة ، وهذا يجعل من العمل الفني مجالاً مفتوحاً دائماً لكشف واستغوار جديدين. غير ان الناقد يجب ان يبحث عن الصلات والوشائج والتصاميم الخفيـة في كل جزء من اجزاء العمل ، وابرازها للعين ، لكي تنطلق المعاني الاوسع والاعمق الحبيسة فيه . وهـذا يحتم على الناقد لا وعياً للشوارد ونفاذاً في الدواخل فحسب ، بل – ولنقلها بصراحة – ثقافة تؤهله لفهم المؤلف فهماً كاملًا ، يشمل ما قـد يلجأ اليه المؤلف من اجزاء الاساطير ، او الاشارات التاريخية ، او نواحي المعرفة العديدة .

والناقد – كما أراه – يجب ان يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته ، له كيانه الخاص المحدود : اي انه يجب الا يخلط بينه وبين حياة صاحبه . النقد يجب ان يعالج النص نفسه ، ويستخرج الكوامن من النص ، لا من اي مصدر آخر . وفي هذه الحالة يجب علي كناقد ان آتي المادة التي انا بصددها متحلياً بما اوصى به كولردج : إيقاف عدم التصديق suspension of disbelief . يجب ان اعرّض نفسي لقوة هذه المادة ، ثم أزنها واحصها . واذا لم أفعل ذلك ، فأنا انما ارفض كل عمل لم آنفه من قبل ، او لم يتفق مع اهوائي المؤقتة . ولكن الأدب لا يتطور

الا بالجديد وغير المألوف ، ومهمة الناقد هي الدفع – مع المؤلف – بهذا الجديد وغير المألوف نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارىء وعصره .

وهنا بيت القصيد : على النـــاقد ان يجعل العمل المنقود ذا مغزى لعصره ، ويقيني ان هـذا المغزى لن يكون في الاغلب الا انسانياً ، مرتبطاً بالتجربـة البشرية ، مطهراً للنفس ، او مؤزّماً إياها ثم فارجاً عنها الازمة . هذا من ناحية. ومن ناحيـة اخرى قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة الدَهِشَة الفعالة للحياة ، ولو كانت استجابة التشاؤم التي تجعل من المأساة صورة للحياة .

هذا بعض ما اعتمده في النقد .

ولكن من المهم ان اؤكد ان هـذا الموقف ينطوي على ضرورة التغلغل في العمل المنقود مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة التي تربط بين القديم والجديد ، بين الرمز والادراك ، بين التقليـد الحضاري والانطلاق ، كما ينطوي على ضرورة عدم فرض اي قوانين فولاذية ثابتة على المنقود . يجب الا ننسى ان كل عمل فني جديد ، اذا كان ذا قيمة ، يحمل قوانين نقده بين طياته. انه ارض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي . واي نقد يعتمد على « الشعارات » ، او المقاييس المسبقة الصادرة عن فئة ما ، او ايديولوجية ما ، ليس نقداً أدبياً ، بل هو سرير بروكرستوس العاتي الذي ، بالمط او بالبتر ، لن يؤدي الا الى المحق .

اما « هل وصل نتاجنا الى مستوى يستحق قيـام نقد حديث » فأخشى انـه سؤال مضلل . لان « النقـد الحديث » لا يقوم بالضرورة كنتيجة لارتفاع مستوى النتاج . فالنقد والنتاج صنوان ، بل ان نظرة النقد الحديثـة قد تكون سبباً في رفع مستوى النتاج . وتحسن كليهما رهن بالنضج الفكري والنضج العاطفي في مجتمع ما زال المبدعون فيـه من الكميات المهملة . ولا تسلني عن السبب !

*

كانت الاساطير للانسان الاول وسيلة للتأمل في الطبيعة وفهمها . لم يكن الانسان قد استطاع بعد ان يحلل الظواهر ويمنطق الاسباب والنتائج ، فوصفها

كلها في رموز تعكس طريقته في الحياة ، وتحمل بين ثناياها كل ما يعرفه من توق وخوف ودهشة وشهوة ، ازاء البقاء والموت والخلود . وعندما تبلورت الطرق الفلسفية في محاولة فهم الكون ، ثم توالت المكتشفات العلمية التي دللت على وجود قوانين ثابتة في الطبيعة تنشأ عنها الظواهر التي يجب ان يبطل عجب الانسان ازاءها ، بقيت الاساطير على قوتها في اثارة الانسان وتصوير مجابهته لمعضلات البقاء والموت والخلود ، وما يتصل بها من تجارب وفِكَر وعواطف ، كالأحلام والحب والألم والقدر . وذلك ان العلم بقوانينه وذهنيته ومنطقه ، يجعل من الحقائق مجردات لا تفي ، فيما يبدو ، حاجة الانسان كلياً ، ولا تقضي على الناحية اللاعقلانية فيه ، بينما الاساطير باشخاصها وحركتها تجسد نواحي نفسية ، عميقة الجذور في الانسان وعظيمة الخطر في حياته . لقد غدت الاساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الانسان الاولى للحياة ، هذه التجربة الطويلة التي رسبت الى اعماق اللاواعي الجماعي عند كل واحد منا . وما عشقنا للقصص والافلام الا ضرب من العودة الى هذه الاساطير واستثارتها ، لتجسد لنا كل مرة ذكرياتنا الغَسَقيّة ومعضلاتنا الابدية في أنماط تدنينا من فهم الحياة .

فاذا فهمنا الاساطير على هذا النحو ، اتضحت قيمتها في أدبنا الحديث . وانا لا اعني بذلك ، بالطبع ، مجرد كتابة هذه الاساطير ثانية ، او مجرد الاشارة الى اشخاصها للتعكّز عليهم ، بل اعني تضمينها والاستمداد من معانيها واستخدامها كهياكل داخلية لاشكال جديدة . ان فيها دائماً طاقة إيجابية يجب ان نحذق خزنها في إبداعنا الحديث .

*

عالمي هو المدينة . المدينة العربية الجديدة ، بكل ما فيها من متناقضات وتيارات وآمال ومخاوف. المدينة اليوم ليست مجرد «قصبة» فيها دار للحكومة : إنها ملتقى سيول بشرية من الريف وشبه الريف ، ملتقى الاجناس والطوائف والنحل . المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهاراً تاماً بعد . هل من موضوع اعظم من ذلك ؟ في المدينة يشتد المحافظون محافظة ، والمتمردون تمرداً .

فيها سلطة القانون وسلطة الشرطي وسلطة المخبر الرهيبة . فيها صوت الله وصوت الشيطان يبثان على نفس الموجة . المدينة هي ساحة الصراع على المستوى الفردي والمستوى الجماعي، فيها يصب التاريخ سيولاً من الحضارات المتعاكسة المتشابكة، ومنها تنطلق قوى الهدم والبناء الى هدف وغير هدف . المدينة ما زالت تسحرني وتستحثني على الكتابة وتصوير الشخصيات الناهشة المنهوشة فيها، كما تسحر البدوي القادم اليها من الصحراء لأول مرة . ولكنني قد ابكي عليها ، كما بكى المسيح على القدس ، لانني اريد لها الخصب والصحة ، لا الجدب والمرض، ولان البيت الذي ينقسم على نفسه يهدده الزوال .

*

عندما يذهب الشرقي الى الغرب ويحاول فهم الغرب ، بل قل يحاول تشرب ثقافته وتقاليده (ويا لها من مهمة !) ، عليه ان يشق طريقه عمودياً في تراكمه الحضاري – في تآليفه وروواياته وعلومه وفنونه . ولعل نتيجة ذلك ستكون زعزعة في النفس ، وقلقلة في الطمأنينة ، ذلك لأن تقاليد الشرقي ، وقد كاد يقوّضها البِلى ، قد لا تستمد من هذه العملية مقوّيا ، بل ما هو عكس المقوّي . ولست ادري أخير ذاك ام شر ، أفيه بذرة العافية ام جرثومة الموت . غير ان هذه السنة التي قضيتها في الولايات المتحدة أثارت في نفسي شكوكاً لم تكن فيما مضى بهذه الكثرة . ومعظم هذه الشكوك يدور حول قيمة « شق الطريق » في تراكمات الثقافة الغربية: أليس من الأحكم والأجدى ان ينمّي المرء طاقاته بالبحث عن غذاء له في هذا القلق الشاسع ، الطالع النازل في بلادنا العربية، هذا القلق الذي ما زال يتيح للفرد فسحات عريضة من الفعل والتأثير ليس في الغرب الآن ما يضاهيها ؟ ففي هذا البلد ، يخيّل اليّ ، إحساس سائد بأنه قد أنجز وحقق ، بأنه قد وصل ، بأنه قد بلغ غايته بعد رحلة شاقة ومسيرة وعرة . ولهذا فان هناك إحساساً ايضاً بشيء من التعب والاجهاد : فالناس الآن يريدون ان يحفظوا ما احرزوه بهذا العناء ، ويرسّخوه ويكملوه ، واي خروج على الاورثوذكسية السياسية يفزعهم ، فينعتونه بالشيوعية ، ويقيمون رجالاً كمكارثي لنبش المزابل

السياسية العتيقة ، لئلا يكمن في ثناياها ريح خبيثة . بالطبـع ، لن تجد امريكياً يعترف بذلك . ففي امريكا من وسائل الراحة ما ليس في العالم كله ، والراحـة تجعل اهلها يتمسكون بها ويغارون عليها ، لئلا يفقدوها . كانت امريكا في القرن التاسع عشر سكرى بحيويتها ، بطاقتها على التوسع ، بدفعها الحدود غرباً فغرباً : ويدهشني ان ولت وتمن لم يستجب له الناس على الفور ، لان شعره لم يكن الا التعبير عن هذه العزيمة المتزايدة وهذا المجال المتسع . ولكن في سير العملية فرحاً اعظم من فرح الانجاز الذي تؤدي اليه . وفي حوزتهم هنا كل ما يشتهيه المرء من المرافق والآلات والوسائل التي تخدم غاية الفرح بالحياة ، غير انها اضحت كلها مسألةً مكرورة آلية الاستجابة ، لا أرى فيها تحقيقاً لغايتها . وتعظيم « العمل » وتقديسه نتيجة حتمية لذلك ، لان « العمل » يكاد يصبح بديلًا « للفرح » — هذا العمل الشاق في بلد يتفجّر بالثروات الطبيعية ! فانت تقدّس العمل ، عنـدما يزودك ، كلما أقبلت عليه، بنقد اكثر لمرافق اكثر — للتسلية والترويح . التسلية والترويح : يكاد المرء هنا يصبح عبداً لهما ، فعليه بالمزيد من العمل ! اما الفرح فلن يكون الا وليد المعاناة والألم : انه وليد نقيضه وعدوه . والعمل بجد ذاته ليس فيه معاناة خلأقة ، لانه جسدي وآلي . وهو لدى الاكثرية فعل بقـاء لا فعل امتـداد وانطلاق . ولكن الادب هنا وعي هذه المشكلة ووجد فيها لنفسه مادة سخية .

واذا عدنا الى انفسنا ، وجدنا ان التقاليد لدينا بلغت حد التبزير . لعلنا كنا كالغرب قبل الف سنة . والآن دار التاريخ بنـا دورة كاملة — فعدنا بدائيين من جديد . لقد عدنا الى اول الشوط مرة اخرى . نحن المسؤولون الآن عن دفع حدودنا — فكرياً على الاقل — وإعادة بناء مصيرنا . ولذا فاننا أبناء هـذا الجيل في حالة ثورة هائلة رؤوسنا مخمورة بعنفها . قد نكره ونلعن ونعشق ونمدح بحماس كحماس المجانين : ولم لا ؟ انها نشوتنا الجارفـة الاولى . فنحن كمراهق يعرف الغواية الجنسية لاول مرة في حياته، وكل ما في الجسد من خوف ولذة، متحركٌ فعّال فيه . وكالمراهق سنأتي من الطيش والنزق اموراً كثيرة بلا حياء ، فالطيش

والنزق من حق الشباب . ولكن علينا ان نتحمل تبعة هذا الطيش ، ونتدبر أمر هذا النزق ، ونجري فتوّة الشعب في مجاري الخلق والنمو ، لا في مجاري الخنق والارهاب .

*

. . . كم قصيدة تصحّ وتقوى لو اختصرها صاحبها من أربعين بيتاً الى أربعة! ان حذق الفنان يتجلى في مقدرته على الحذف والتركيز بقدر ما يتجلى في التوسيع والاطالة . فالأبيات ، كالكلمات ، يجب ان تكون كالدرر يضنّ بها الشاعر ، ولا يعرض في نظمه الا أجودها واشدّها بريقاً . اختصر ، اختصر ، ولا تبق إلا على كل بيت يشعّ ويتقد .

لقد أعدت قراءة قصائدك ، لأتأكد من انني لم أتحامل عليك بخيبتي ، ولكي ادرك بعض السبب في هذه الخيبة ، فوجدت انني كمن طلب اليك خبزاً ، فأعطيته حجراً . اردت منك غذاء ، فقدمت لي شيئاً مموهاً لن تقبله المعدة . ليس ما قدمته الا خليطاً من صور واستعارات ابتدعها غيرك في مئات السنين الماضية . فأنت لم تر الاشياء بعينيك – عينيك انت – واكتفيت بمعرفتها عن طريق السمع والقراءة ، فرحت تردد أصداء لاقوال من سبقوك ، وعجزت ، الا فيما ندر ، عن اسماعي صوتك انت: صوتك المنبعث من حنجرتك ، من حسّك وخبرتك ، من نشوتك وألمك . فأعملت الذاكرة ، ولم تعمل القريحة .

لن تكون شاعراً الا اذا صدرت الفاظك عن أعماق جسدك ، وكتبت عما أحست به يداك ، وذاقته شفتاك ، ورأته عيناك . عليك ان تستقي الالفاظ من عضلاتك ، من انسجة لحمك ، من احشائك . وانسَ عشرات العبارات التقليدية التي حشوت بها حافظتك ، لانها قد عفنت ، وانظر الى الحياة من جديد . انك في عالم غير عالم الامس. اولا ينبغي ان تتجدد اللغة بتجدد الحياة ؟ واذا استطعت ان تشارك في تجديد اللغة ، فانك تشارك ايضاً في تجديد الرؤية وتجديد الحياة .

اتذكر قول « شلي » عن الشعراء ؟« الشعراء كهنة الوحي الذي لا يُدرك ،

هم مرايا الظلال الهائلة التي يلقيها المستقبل على الحاضر ، الكلمات التي تقول ما لا تفهمه ، الابواق التي تصدح داعية الى القتال دون ان تعي ما توحيه ، المؤثر الذي يحرك ولا يتحرك . ان الشعراء هم مشرعو العالم غير المعترف بهم . »

يا لها من مسؤولية !

(من رسالة الى شاعر ناشىء)

☆

هناك في الفن نظريتان اصحابها دوماً على خلاف : الاولى ، هي ان الفن آلة من آلات المجتمع ، او وسيلة من وسائله ، موقوفة على خدمته . ولذلك فان مهمة الفنان هي ان يعبّر عن حاجات المجتمع وغاياته ، وينصاع لرغباته ، ويسعى في تصويرها بعيداً عن نزوات نفسه . و « المجتمع » قد يدعى ايضاً ، وفقاً للاحوال السياسية ، « الدولة » ، او « الجماهير » ، او « الحزب » ، فيعتبر الفنان ، في مثل هذه الحالة، دعامة وركيزة ما دام انصياعه صريحاً تاماً لا يعتوره التشكك ، وما دام انتاجه لا يتطلع الى غاية تخرج عن النطاق المخطط من قبل المجموع .

والنظرية الثانية ، هي ان الفن تعبير عن شخصية الفرد — بل عن شخصية الفنان نفسه ، وذلك لان الفنان يرى في نفسه انموذجاً للانسان الذي من اجله وجد التنظيم الجماعي مهما كان نوعه . ولذلك فان مهمته هي ان يتغلغل الى اعماق وعيه واقاصي تجربته ، ويستخلص منها صور الحياة ، ويركبها على النحو الذي يستسيغه علمه وذوقه وتطلعه ، مستهدفاً القوة او الجمال او العمق ، حتى ولو كان في ذلك خروج على ما يتوقعه المجتمع .

ما من شك ، اذا كان لنا ان نستدل بتاريخ الابداع ، في ان النظرية الثانية اقرب الى الصواب من الاولى . فاذا كنا نتوخّى من الفن اكتشاف الآفاق الجديدة ، والاتساع بتجربة الانسان ، والانطلاق في مغامرة الذهن في مجاهل الحياة ، لا يسعنا الا ان نرفض نظرية في الابداع تجعله جزءًا من مخطط، ووسيلة لغرض جماعي يتبدل مع تبدل الايام والحكّام . فالمجتمع ، مهما اتجه سياسياً ،

يطالب بالرضوخ لكل ما اصبح سائداً شائعاً فيه خشية قلقلة استقراره – مع ان مثل هذا الاستقرار قد لا يكون الا مادياً وظاهرياً . فهو ينشد ضرباً من الفن يؤمن بأنه بلغ الغاية والمنتهى ، وما عليه الآن الا ان يدور في دوائر مفرغة من الرأي المعلوم والعاطفة المتكررة في نُسَخ لا تنتهي . في حين ان الفرد المبدع لا يرى حياته الا في الانفلات من مثل هذه الدائرة : فهو صاحب النظرة الاصيلة الذي يبرم بالاستقرار لانه مدعاة الى الركود والاضمحلال الفكري البطيء . فالفنان هو الذي يتحدى النظرة التقليدية والفكرة المسبقة .

واذا نظرنا في عبقرية أية أمة ، وجدنا انها مجموع عبقريات افراد معينين تطورت اشكال الحياة ، بل الحضارة كلها ، على ايديهم بانفلاتهم من المخططات الفوقية والدوائر المفروضة . لا ريب ان هناك ادباً شعبياً وفناً شعبياً كلاهما مستقر ، يستقي منهما الفنان الشيء الكثير ، سواء أكان من اتباع النظرية الاولى ام الثانية . ولكن عبقرية المبدع امر فردي بحت لن يستطيع المجتمع ، مهما اتخذ له من اسماء ، ان يخلقها فيه ، لانها هي التي تخلق نفسها وتفرض رؤيتها – وان تكن لها جذور عميقة في التربة الشعبية . وبعد مضي الزمن يجد المجتمع نفسه فخوراً بهؤلاء المبدعين الذين كان يرى فيهم فيما مضى اقلاقاً لراحته – لأنهم هم الذين بمجموعهم عبر الحقب يمثلونه في النهاية ، ويميزونه عن غيره من المجتمعات .

ومع ذلك فان اكثر المجتمعات تضيق ذرعاً بالمبدع (فالابداع والبدعة متقاربان !) لانه لا يقنع بما يقدّم له المجتمع ولا يرضخ لحاجته . ولذلك كثيراً ما يُقرن المبدع بالثائر او المارق او المجنون ، وينشأ بينه وبين المجموع توتر وحرج . غير ان مثل هذا التوتر يكون في الغالب في صالح الفنان ، اذ يشحذ قريحته ويمضي عزيمته . والمتنبي من اروع الامثلة على ذلك . وهل اعظم قصائده الا نتيجة هذا التوتر العنيف بينه وبين مجتمعه اينما حلّ ؟ للمجتمع ان يحرم مثل هذا المبدع « النجاح » في الحياة وبلوغ المأرب المادي والمكانة التي يتوق اليها كل انسان : غير انه يعجز عن حرمانه التعبير العبقري الذي ينطلق فوق رأسه نحو الخلود .

فالفنان وان يغلب على امره من حيث مقومات الحياة الآنيـة ، كثيراً ما ينتهي الى النصر حين تستقر آراؤه على مرّ الايام في نفسية المجتمع ، فتغيّـر الكثير من اساليب العيش واهداف الحياة فيه ، والمجتمع لا يدري . ولذلك فاني أرى حقيقة رمزية عميقة في نظرية اوسكار وايلد التي يقول فيها ان الحياة تقلّـد الفن ، بدلاً من ان يقلد الفن الحياة . اي ان الاشكال والصور والمُثُل التي يخلقها الفنان تصبح فيما بعد نماذج يحذو الناس حذوها ، فتغيّرهم. وبذلك يدنو الفنان من مرتبة النبوة التي ينسبها « شلي » الى الشاعر . ولكنه كثيراً ما يدنو أيضاً ــ على الطريقة البدائية الغابرة ــ من درجة كبش الضحية . ألم يكن البدائيون يقتلون انبياءهم لكي تخصب الارض بدمائهم ؟

*

عندما انتهى الشاعر الانكليزي المعاصر ديلَن توماس من حديث له عن الشعر في احدى القاعات في الولايات المتحدة ، قامت فتاة جميلة من بين الجمهور وسألته : « اريد ان أصير شاعرة ، فهلا اخبرتني ما يجب ان أفعل ؟ »

فرفع رأسه من بين اوراقه والقى عليها نظرة ، ثم قـال : « اذهبي وصيري عاهرة ! »

فهبطت الفتاة خائبة في مقعدها ، وخيم على القاعة سكون عميق .

لعل هذا الشاعر السريالي اراد ان يصدم مستمعيه ، لأنه ككثير من رفقتـه يجد متعة في صدم المستمعين . ولكنه في الواقع عبّر عن مبـدأ اولي في قول الشعر ، فوضعه في هذه العبارة الجارحة ليؤكد معناه .

فقد اراد ان يقول : اذهبي واختلطي بالنـاس . اعرفي البشر في ساعات ضعفهم. استشعري شهواتهم. المسي حقارتهم. تحسّسي مخاوفهم. روزي قروشهم. اخترقي رياءهم . استمعي الى قهقهاتهم . بللي وجهك بدموعهم . افهمي شتائمهم .

استقبلي بخديك حرارة انفاسهم . اذهبي واختبري الحياة . اختبري الحيـــاة . اختبريها وجربيها تقولي الشعر .

لا يمكن لمن لم يرم نفسه في غمرة الحياة ان يأتي شعراً او فناً . اين يكون امرؤ القيس لولا تلك الغمرة المهددة ، واين يكون المتنبي ؟ اين يكون دانتي وغويته وبايرون ؟ لم يكن فنهم الا عصارة تجربة الحياة ، ونتيجة العنف والرفع والخفض التي ملأت لياليهم ، فتبلورت معرفتهم للناس والحياة شعراً باقياً .

ومن يعش حياة هادئة ، في حماية أهله ، فلا تحتك اكتافهم باكتاف النـاس ، ولا يتعرض جسمه لعواصف حبهم وحقدهم ، لن يخلق شيئاً ذا بال . ولذلك تجد ان الذين ينبغون في الشعر والنثر في صباهم قلائل جداً ، لأن القول الرائع يستقى من تجربة الحيـاة ، ولا بد للتجربة من السنين . (بينما النابغون في الموسيقى في صغرهم اكثر عدداً ، لان الموسيقى لا تعتمد دائماً على هذا المبدأ الاولي .) وهذا هو السبب في دهشتنـا من عبقرية رامبو الذي كتب شعره قبل ان يبلغ الثامنة عشرة ، ثم سكت عن قول الشعر . ولكن القصائد التي كتبها وهو في السادسة عشرة والسابعة عشرة من عمره تدل على انه لم يستق شعره الا من تلك الحساسية المفرطة التي كانت لديه منذ ان فتح عينيه على الحياة، وانه في سنواته القلائل عرف من تجاربها الكثير مما تحول بعبقريته (وتأثير بودلير) الى شعري سحري مليء بالرموز * .

ولعل هذا أحد الاسباب في قلة الشاعرات المجيدات ، لانهن وان يتوفر لهن العلم ، يعشن في اغلب الاحيان مصانات عن عنف الناس ، في عزلة اجتماعية رتيبة. الا اذا عرفن ذلك الصراع الداخلي الممزق الذي ينتهي بهن الى الحزن والانين ، او الثورة ، او الابداع .

* ومن معجزات الأدب الفرنسي كذلك ريمون راديغه Radiguet، الذي كتب رواية «الشيطان في الجسد» وهو في السابعة عشرة سنة ١٩١٩ ، فجاءت قصة تدل على فهم للحياة لا يتيسر لمن هم في اضعاف ذلك العمر . ثم مات وهو في العشرين ، بعد ان كتب رواية اخرى .

غير اني لا اظن ان شاعراً جرب الحيـاة او جربته مثـل فرانسوا فيـّون (الذي عاش في القرن الخامس عشر) ، ذلك الشاعر الضامر الذي اضوى جسمه الجوع والتشرد . ما كاد يتخرج من جامعة السوربون حتى تلقفته شوارع باريس وحاناتها ومواخيرها ، وسجونها وآلات عذابها . عاش لصـاً ، وشرب الخمر في احضـان المومسات في « مونتفوكون » ، حيث الاجسام تتـدلى كالفواكه من المشانق ، والغربان تنقر عيونها وتجرد اللحم عن عظامها . وقد تغنى بكل ذلك . لقد تغنى بسخرية الحياة ، إذ رآها دون حجاب ، جارعاً من شهواتها ، جارعاً من اوجاعها ، مرسلاً القصائد يمنة ويسرة ، ليتناشد بها الرعاع واللصوص والامراء . ونظم بعضها بلغة عصابات « الكوكيارد » السرية . لقد عرف رقصـة الموت في « مقبرة الابرياء» (Les Innocents) حيث حوانيت السوق تبنى بين اكوام العظام والجماجم . وكم مرةٍ فرّ من قبضـة العـــدالة الى خارج باريس ، يمشي على ساقين ناحلتين كالقصب ، وينام في الغابات ويشتم العصافير التي تزعجه بزقزقتهـا . لن يجد في الطبيعة نشوته ، ولا في اصوات العصافير ــ بل في ازقــــة باريس ، وغرفهـــا المظلمة حيث تمتلىء وجوه المجرمين المشوهة بالضحك وهو يتلو قصائده المقهقهة ، الهازئة من نفسه ومنهم ومن ذوي الحكم والبطش على السواء . فيقول:

« انني أضحك وأنا أبكي . »

فها هو يقتات في السجن على كسرة من الخبز والماء الآسن اشهراً طويـلةً ، وها هو مستلق على ظهره على آلة التعذيب يقحمون الماء في فمـه الى ان تكاد بطنه تنفجر ، وها هو على وشك الاعدام شنقاً مرتين ، ولكنه لا ينجو الا بتقدير من الله . وكل هذا وهو لما يبلغ الثلاثين ... غير انه حين نجا من الاعدام لآخر مرة، حُكم عليه بالنفي عن باريس لمدة عشر سنوات . فخرج منها ، وضاع له كل أثر . الا انه ترك في باريس قصائده ــ وخلوده .

*

بعد عشر سنوات طوال التقيت بصديقي القـديم ك . د . في نيويورك .

عشر سنوات منذ ان التقينا آخر مرة في كمبرج تركت آثارها فينا . فها هو قد سقط اكثر شعره ، وغدا ذا زوجة وثلاثة اولاد وسيارة ، وهو غارق في مسؤوليات من العمل جسام . فما ابعد الشقة بيننا وبين تلك الايام الفتية التي كنا نقضيها في التحايل على كتبنا ودراساتنا ، مؤثرين الحديث تلو الحديث ، او الاستماع الى الاسطوانات ونحن جلوس على الارض قرب نار متراقصة اللهب ، او الخروج في تلك القوارب الوئيدة الانزلاق على نهر الكام مع الاصدقاء والصديقات ... ولكن ما كدنا نجلس ونتناقش في امور الحياة حتى عدنا الى ما كنا قبل مرور السنوات العاتيات : طالبين لا يعرفان التوقف عن الكلام !

وكان مما بحثنا فيه أمر خالفني فيه صديقي اول الامر ، ولكنه اقتنع به بعد ذلك ، وراح يتساءل عن كيفية تطبيقه . فقد قلت له انني اعتقد ان الحياة حركة من الداخل الى الخارج : اي أنها انطلاق وتنقل وتقلب بين الحوادث . ولا تتأتى العزيمة الا عن هذه الحركة التي هي اشبه شيء بالتيار الكهربائي . والحركة تجعل الانسان على اتصالٍ بالطبيعة – من ورقة العشب وذرة التراب الى الغابات الملتفة والقمم المكسوة بالثلوج – واتصال بالبشرية بكل ما فيها من تفاوت في الامكانيات والاخلاق . ولا شيء يوحي الى الانسان اكثر من الحركة بأن الله يعبر عن نفسه في الزهرة اذ تتفتح ثم تذبل ، والصخرة اذ تتشقق وتتهاوى ، والسيل اذ يدفق ، والوجه الجميل اذ يخلّف بالولادة وجهاً جميلًا ليسعى هو نحو الغضون . ثم ان الحركة هي الفعل . ويجب ان يكون تأملنا صادراً عن الفعل والحركة لا الخمول السكون . ومن هنا نجد اهمية الحياة الفعالة ، والفن المتجدد : ان هما الا نتيجة الحركة والفعل ، والتغلغل في غمرة الاشياء ، وتأكيد المرء لوجوده الجسدي والعقلي ، ولا يصدر الابداع الا عن وعي حي دائب الحركة – مع فترات من الاستقرار بعيداً عن الناس ، للمطالعة والدرس وتنظيم الفكر ، نعود بعدها الى غمرة الحياة من جديد .

اما التأمل وحده – وان يكن في الغالب تأمل الحركة والنشاط في الآداب

والافكار المدونة في الكتب – فلا يكفي للحياة . لماذا تجد البلدان المتمدنة نفسها مجرّحة بجرائم لا تحصى كل يوم ؟ لان كل شيء فيها يشجع الناس على القعود على مؤخراتهم ، إما وراء المناضد للعمل المعدوم الحركة ، او في المسارح والسينمات لرؤية المسرحيات والافلام العنيفة (التي ترضيهم مؤقتاً لانها تعبر عن ميلهم المكبوت الى العنف) او في الدار للنظر الى التلفزيون . ولكن رجلا ما ، يرفض هـــذه السلبية الوتيرة ، فلا يجد مجالاً لاشباع شوقه الى الحركة ، والحياة منظمة كنطاق مضروب عليه ، فيجن : وتحقيقاً لرغبته الدفينـة في الفعـل ، يخرج الى الطريق ويطلق النار على جاره ، او يشهر المسدس على بقال في الشارع المجاور ويسلبه ماله ! وهكذا تنتج السلبية – اذا انتجت ابداً – العمل الشاذ والفعل الذميم . ويمكن تطبيق هذا الرأي على الامم المختلفة بطرق مختلفة . ففي بلادنا انتج التأمل السلبي القسم الاكبر من امراضنا – هذا التأمل الضيق المقعد الذي يكاد يقطر من وجوه الجالسين آلافاً في المقاهي – فيصبح التأمل اجتراراً ، وينتهي الى كونه فتاكاً مدمراً للنفس ، واذا تحركوا مرة انطلقوا في عنف تائه وبربرية عمياء . الحركة هي مـولدة الثروة في الحياة ، مولدة الثروة الذهنية من فن وادب ، والثروة المادية من غنى وتجارة . ولا شك ان الآلهة تؤثر دائماً صيحة الانسانية الفرحة الراقصة على تمتماتها الكئيبة القعود !

*

لماذا نضطهد ذوي الرأي الجديد في الشرق ، رغم اننا نرحب بالمبتكرات الجديدة اذا جاءتنـا في شكل سيارات ، وثلاجات ، وآلات تهوية ، وافـلام سينمائية ؟ الم يخطر في بالنا ان هذه الآلات التي نقبل عليها لم تكن في الغرب الا نتيجة لتطور الفكر ، بتشجيع الجديد وتغذيته والالحاح فيه ؟

في امريكا ، كما في اوروبا ، تسعى المدارس والجامعات والمعاهد جهدهـا ، وتستغل حنكتها واموالها ، لعرض كل ما من شأنه افهام الناس مظاهر الحضارة الغربية والشرقية ، لا ليتسع ادراكهم للحياة فحسب ، ويزداد تمتعهم بامكانياتها ،

ولكن ليجعلوا منهـــا نقط ابتداء لمكتشفات وابتكارات جديدة . وبذلـك يصبح القديم حافزاً على الخلق الجديد .

اما نحن ، فاننا نخشى كل ما لم نألفه منذ اجيال ، الا اذا كان آلة تيسر لنا العيش وتزيد من خمولنا الجسدي والذهني .

كنت في حلقة جمعت بين لفيف من الشباب ونفر ممن يعدون انفسهم « وجهاء القوم » . وكنا نبحث في مسألة لا اذكرها ، فجاء احـــد الشباب المعروفين بمطالعاتهم الكثيرة بفكرة طريفة تلقي على المسألة نوراً جديداً ، واذا احد هؤلاء « الوجهاء » يجيبه ، وقد تحاشى معالجة تلك الفكرة ، قائلاً : « كنا في العشيرة ، اذا جاءنا احد برأي جديد ، نقطع رأسه ، فالرأي الجديد اول الفساد ! »

ولعل الصحراء التي تنوي البقاء على ما هي الى الابد ، لا بد لها من معالجـة الجديد على هذا النحو ، وإلا اينعت وامرعت !

رغم سكنانا في المدن ، مـــا زال الشطر الاكبر من تفكيرنا ، تفكيراً صحراوياً او تفكير القبيلة والعشيرة والطائفة . انه التفكير الذي لا يتعـــدى اطراف خيامنا وبيوتنا . ففي السوق ودوائر العمل ، والميادين العامة، والمقاهي، نتقابل ونتصافح ونتضاحك . فاذا ما عدنا الى أحيائنا ، وبيوتنا ، فان لنا طريقة اخرى لبحث المسائل المتعلقة بنا وبالذين لا ينتمون الى جماعتنا القبلية او الطائفية. والويل لمن يفوه بكلمة الحب الاولى بين جماعتين ! فهو صاحب البدعة ، صاحب الرأي الجديد الذي يجب ان يقطع رأسه ...

*

امريكا اليـوم اسطورة تسحر الاجنبي بقـدر ما تسحر الامريكي نفسه . هذا التنويـع والتباين الهائلان ضمن وحدة شاملة، وهذه المصادر اللامتناهية للثروة، وهذا المجال الفسيح ، وهذه الفورة التي لا تستقر ، وهذه المثالية ، وهـذا الرفاه المادي ـ كلها عجيبة في مقاديرها وابعادهـــا . ولعل هـــذا هو السبب في ميل

الامريكيين الى استعمال صيغ المبالغة والتهويل في الكثير من كلامهم . وفيها الاضداد بمثل هذه المقادير وهذه الابعاد ، وهي تتمثل في شدة المثالية وشدة المادية ، في كثرة هيئات الاحسان و كثرة الجرائم ، في الترفع الخلقي و « التطهر » في اوساط الطبقة الوسطى والتردي الخلقي الذي يساوقها ، في عمق الدراسات الاختصاصية وسطحية بعض المناهج الجامعية ، في تمسك اهل الجنوب الزراعيين بتقاليد الارستقراطيين القديمة، وانطلاق اهل الشمال الصناعيين في عوالم تتبدل فيها العادات كل اسبوع .

ذلك كلّه جزء من الاسطورة الامريكية. وعندما يراها الغريب وهي تتحقق يوماً بعد يوم ، فانه يحار في الحكم عليها ، ويكاد يسأل دائماً : الى اين تنطلق هذه القوة الجبارة ؟ الى القمة ام الى الهاوية ؟ ولكن الامريكيين أناس متفائلون ، وليس من العسير ان يتكهن المرء بجوابهم على مثل هذا السؤال .

وغير الامريكي ، حالما يضع قدمه على تربة الولايات المتحدة، ميال الى مقارنة هذا البلد الجديد بالعالم القديم ، ولعل الامريكي المثقف يوازيه في هذا الميل ، فهو يرى في اوروبا جذور التقاليد الاغريقية ــ المسيحية ، ونموها ، وبلوغ الكثير منها حد العفن من النضج . اما هنا فانه يرى هذه التقاليد تبدأ دورة جديدة من الإزهار والإثمار ، وفي ذلك سبب لغيرة اوروبا منها . وهذه التقاليد نفسها طُعّمت عليها ايضاً فروع من مختلف الحضارات العالمية ، وقد لمس ضرورة ذلك الشاعر وُلت وِتمَن حين وقف وقفة النبي في شوارع المدن وحقول الارياف وميادين الحرب قائلاً في نظمه انه يؤمن بالقرآن ايمانه بالانجيل وبالتوراة ايمانه بالمهابها راتا ، وانه يدعو اليه الظافرين والخاسرين على السواء لتكوين عالم جديد . ولما اختلطت اجناس المهاجرين كان لا بد من اختلاط الكثير من عاداتهم ومعتقداتهم ، وقد لجأ جميعهم الى تلك الشطآن هرباً من الجور او الفقر ، ونالوا استقلالهم في ثورة دامية ، واستقرارهم ودستورهم بعد صراع اهلي أُريقت فيه دماء عشرات الآلاف ، ووسعوا الرقعة المأهولة بدفع حدودهم غرباً في عنت ومشقة ، فاستنبتوا الاراضي البكر والقيعان المجدبة ، وشقوا الجبال واستخرجوا ثرواتها

الكامنة ، وسخروا الانهر العارمة ، في مدة قصيرة جداً .

وقد رافق ذلك كله بطولة وعسف ، جَلد وظلم ، تنظيم في الاقتصاد واستغلال فيه ، شهوة في الحرية ورغبة في ابقاء الرق . وبعد ان كانوا يشعرون بانهم امتداد لاوروبا ، وان تاريخهم امتداد لعصر النهضة ، جعلوا يشعرون بعد خلق اسطورتهم الذهبية بأنهم قوم تقطعت الاواصر تدريجياً بينهم وبين العالم القديم ، فقد اخذوا الكثير عنه ، ولكنهم اضافوا الكثير من عندهم . وحتى اللغة التي ورثوها عن الانكليز تبدلت على شفاههم واكتسبت حيوية ونضارة جعلتا الانكليز انفسهم ، رغم ترفعهم عن هذا الوليد العملاق الذي لم يحسن بعد آداب السلوك ، يتطلعون الى الانكليزية الامريكية في كثير من الغيرة والتشوق .

*

لعل امريكا اقرب ذهنياً الى اللبنانيين والفلسطينيين منها الى سكان البلاد العربية الاخرى . ففي الستين سنة الاخيرة كانت الهجرة من ساحلنا على البحر الابيض المتوسط الى العالم الجديد شيئاً مألوفاً لدى الجميع . لقد سافر الى امريكا قبل الحرب العالمية الاولى وبعدها نفر كثير من العرب ، توجه منهم عدد غير قليل الى الولايات المتحدة ، حيث راحوا يتجرون ببضائعهم يحملونها من بلد الى آخر ، او يفتحون الحوانيت ودكاكين البقالة ، واستطاع بعضهم ان يجمع ثروة يحق له الفخر بها . وكان من بين هؤلاء المهاجرين كتاب وشعراء حسب القارىء ان يعرف انهم « مهجريون » لكي ترسخ اسماؤهم في ذاكرته . فقد كان المرء منا يقرنهم بـ « بلاد العجائب والغرائب » و « ناطحات السحاب » ، و « بلاد الله » و « الفرص السانحة » . وسرعان ما نشأت كمية وافرة من الادب المهجري * ، لوحظ انها تختلف اختلافاً بيناً عن الكتابة المعاصرة لها حينئذ ، فصرنا نعتقد ان

* تشمل هذه التسمية بالطبع الادب العربي الذي كتب في الولايات المتحدة واقطار امريكا الجنوبية ، وهو في الاخيرة اغزر .

اتصال الكتّاب هنـاك بثقافة الغرب الجياشة كان السبب في اختلافهم عن كتابنا في بلادنا، اولئك الذين كانوا لا يزالون يشقون طريقهم في مستنقع فسيح من اللفظ الكلاسيكي العتيق .

وقد اردت حال وصولي الى الولايات المتحـدة ان اعرف ما هي المؤثرات الادبية التي تعرّض لها هؤلاء الكتاب بالفعل ـ ان كانت هناك مؤثرات ـ وكيف استفادوا من احتكاكهم بأشد بلاد العالم حركة وديناميـة . ولكن سرعان ما اكتشفت مبلغ الخطأ في تقييمنا انتـــاج المهجريين ، ومبلغ ما فاتهم من ادب الغرب . بل انني دهشت حين وجدت ان كل ما كانت تعج به السنوات الستون الاخيرة في امريكا من نشاط ادبي، مروا به دون ان يحسوا بوجوده، فمن الواقعية الاجتماعية التي نادى بها « هاولز » ومن اصرار هنري جيمز على اهمية الرواية التي « تتصيد لون الحياة »، من نقد فرانك نوريس وشعر املي ديكنسن، من روايات درايسر وهمنغواي وفوكنر ، من الثورة النقدية والشعرية التي قام بهـا إليوت وباوند، من كل ما كانت تمور به المصانع الادبية في امريكا ، من كل ذلك تقريباً لم يتعلم المهجريون شيئاً . اذن لم يكن السبب في « الفرق » بين ما يكتبونه وبين ما يكتبه ادباؤنا في بلادنا الا لوعة المهجريين وحنينهم الى اوطانهم . ولن يُعزى هذا الفرق الى مؤثرات المحيط الجديد الذي يبـدو انهم عجزوا ذهنياً عن تلمسه . ان كتابتهم على الاجمال مصابة بالميوعة والشفقة على الذات ، بالتصوف الزائف ، بلون من الانهزام والالتفاف على النفس ، فعجزوا عن ان يصلوا العـالم العربي الآخذ بالتيقظ بما في الكتابة باللغة الانكليزية من توثب واثارة وعمق وتجربة . ولم يكن في كل ما كتبوه اشارة الى بعض ما كانت تتمخض عنه الحركات الادبيـة المحيطة بهم، وكان علينا ان ننتظر الى ان يظهر بيننا من يطلعنا عليها ويعرّفنا بها .

وهل كان هناك من ضير لو حاول المهجريون معرفة ما يجري حولهم، لايصال بعضه الى اذهان قرائهم ؟ انهم لو فعلوا ذلك لعجّلوا بالتغييرات الادبية التي نراها اليوم ولهيأوا لنا فهماً اوضح لمشاكلنا الادبية نفسها . فالتجربة الادبية التي مرت فيها امريكا في الستين سنة الاخيرة قريبة الشبه جداً بما هو اليوم في طور التكوين

في الكتابة العربية . فنحن نكاد اليوم نسأل تلك الاسئلة نفسها التي يرددها في امريكا النقاد والشعراء والروائيون عن الحقيقة والمجتمع والتجربة والجمال، ومكان كل منها في الادب . ان قراءنا في ازدياد مطرد ، وها هم يطلبون ادباً جديداً يصور اختباراتهم وبحثهم عن الحرية والسعادة وتحقيق امكانيات النفس . ولست ادعي بالطبع ان ظروف بلادنا تماثل ظروف الولايات المتحدة ، بيد ان الاساس في ما نطلبه ونبحث عنه هو ما حققه الكتاب الامريكيون بالضبط : ولادة اللغة والشكل من جديد ، وحيوية المضمون الأدبي .

*

مما يلفت النظر في المناهج الأدبية للجامعات الامريكية ، هو وجود دورة فيها للكتابة الابداعية Creative Writing واخرى للكتابة العَرَضية Expository Writing . اما الابداعية فتعنى بالقصة والشعر ، وأما العرضية فتعنى بالبحث والنقد والتحليل . ولا يقبل في مثل هذه الدورات عادة الا عدد محدود من الطلاب (قد لا يتجاوز الاثني عشر) ، وعلى كل منهم ان يبرهن على ميله القوي الى الكتابة ومقدرته عليها . فالموهبة الفنية لا يمكن خلقها عن هذه الطريقة ، ولكن في الامكان اكتشافها وتنميتها . ولما كانت هذه الدورات لا تحفل لا بمقدرة الطالب على النظرة الاصيلة والاكتشاف الشخصي ، فانه إلاَّ يقبل فيها الا من كان قد شرع بممارسة الكتابة فعلاً او يأمل بممارستها جدياً في المستقبل. واساتذة هذه الدرورات في الغالب من النقاد الذين احرزوا شهرة أدبية ، ومعظمهم من اساتذة الادب الانكليزي. ولذا فان لهم تأثيراً مستمراً على الذوق، اذ ان الكثير من الكتاب والصحفيين الأمريكيين المعاصرين هم من الذين تتلمذوا على هؤلاء النقاد .

وهذا اللون من « الدراسة » هو في الواقع منحى جديد ، يتصل بالاتجاهات التي اوجدها النقاد المحدثون الذين يعمل معظمهم اساتذة في الجامعات . وقد غيَّر هؤلاء النقاد موقف الطلاب من الادب بوجه عام . فأكثرهم ، وهم الذين يُسمّون

« بالنقاد الجدد » New Critics يتفحصون النصوص تفحصاً مجهرياً يتشعب الى علوم اللغويات ، والانثروبولوجيا ، والفلسفة ، والتحليل النفسي ، مما يضفي على النص بريقاً جديداً ، او يكتشف فيه اغواراً غير متوقعة من المعاني . وتركيز الهم في النقد على هذا النحو في اكثر الجامعات الكبرى يصحح الذوق ويغذي المواهب . ولكن يخشى منه ان يكتسب استقلالاً ذاتياً فيغدو علماً قائماً بنفسه ، ولا يستهدف الا نفسه . ولذا يجب الحذر ، لئلا يحل النقد محل الابداع – بحيث يُقرأ الناقد دون المنقود – او ينتهي التوكيد الدقيق على النص الى الفصل بين الفن والفنان . ومن هنا يخشى المرء خطر البيزنطية التي تنسى المتن وتغيب في الشرح وشرح الشرح . غير ان « النقد التاريخي » يغدق على الأدب قيمة ليست ميتافيزيقية بحتاً . اذ لا يستطيع الناقد ، اذا شاء تجنب الانحراف ، ان يتغاضى عن ارتباط الابداع بالمجتمع والاستمرار التقليدي . فالمعجزة في الأثر الفني الرائع هي ان ذلك الاثر ينتمي الى زمان ومكان معينين ، ولكنه رغم ذلك فريد ولا سلطة للزمان عليه .

لا شك في ان كلياتنا لم تعط حتى الآن تاريخ النقد وطريقته الحق الكافي . فما زال الادب يُدرّس عندنا على نهج عتيق لا يختلف عن نهج القرون الاولى إلا قليلًا . لا بد لنا ، سواء أدرسنا الادب العربي ام الآداب الاجنبية ، من الاهتمام على الاخص بالنقد الاوروبي منذ الحركة الرومانسية ، حين جعل النقد ينشيء لنفسه اساليب ومصطلحات يعجز النقد الحديث بدونها عن الاستمرار . فهذه اشكالنا الشعرية تتبدل ، وها نحن الآن نكتب الرواية والمسرحية ، فلا غنى لنا في تعليم الادب العربي عن هذه المصطلحات والاساليب . ومن الممتع ان المجلات الادبية العربية أسبق في هذا المضمار من الجامعات نفسها . فقد ظهرت فيها دراسات كثيرة في النقد الحديث لعل أصحابها لم يتح لهم البحث في مثلها في صفوف التدريس .

ولذلك نرجو ان نرى من جامعاتنا اهتماماً بالابداع وبالنقد ، فتضع للطلاب

دورات في الكتابة الابداعية ، والكتابة العرضية ، ودورات اخرى في طرق النقد الحديث ، النصّي منها والتاريخي ، كما تضع دورات في تاريخ النقد الغربي وتطوره . وسوف يقتضي ذلك ترجمة كثيرة ، واجتهاداً في وضع المصطلحات ، واكتشافاً للمواهب الفنية، وبهذا تساهم الجامعات مساهمة مباشرة في تقويم الذوق وتغذية الابداع الجديد .

*

يردد النقاد الامريكيون نغمة حزينة مفادها ان الرواية اليوم في انحطاط . ويعتقد البعض ان رواية القرن التاسع عشر بلغت بهذا الفن ذروته ، ولكنها فقدت بعد ذلك طاقتها وخطورتها الاجتماعيتين ، لانها اضحت تركيباً رمزياً شديد التعقيد ، ما الاشخاص فيه إلا رموز لافكار مختلفة ، او تركيباً يراكم فيه المؤلف الاهوال والكوابيس، كأنها حكاية من حكايات الرعب في لباس عصري . فهي في كلتا الحالتين بعيدة عن مصطرع العيش الحقيقي .

وهناك من يرى ان الرواية الطبيعية ـ وهي التي تجعل من مصطرع العيش موضوعاً لا ينضب ـ تكشف عن فقدان الهدف الخلقي (بمعناه الاوسع) عند المؤلف ، لان البطل كلما كان رجلاً عادياً ، لا رجلاً أفضل واسمى من بقية البشر (كما اقترح ارسطو في بحثه عن ابطال المآسي)، عجزت منطويات المأساة عن البروز ، أو انها لا تكتسب من التركيز والعمق ما يجعل منها مطهّراً للنفس من الخوف والشفقة . فالابطال العاديون لا يخلقون الصراع العنيف الذي تشمل نتائجه مصير اناس كثيرين ، وما مآسيهم ـ ان حق لنا تسميتها كذلك ـ إلا خيبة ضيقة الحدود لا يعم معناها البشرية جمعاء .

اذن لم يبق للرواية الا التسلية . وهذه توفرها للناس المجلات والصحف والسينما والتلفزيون . وكلما تيسرت عملية للبث توصل مادتها الى عدد هائل من الناس (كالسينما والاذاعة والتلفزيون) ، تحتم على تلك المادة ان تكون أبسط وأوضح

وأقل عمقاً مما تكون عليه لو كانت غايتها الاقلية المختارة. وهكذا يتطوح الابداع الى درك التفاهة .

وفي وجهات النظر هذه كثير من الصواب . ولكن ذلك لن يعني احتضار الفن الروائي ، بل قدرته على التسربل في اشكال لا حصر لها تتأرجح بين طرفين من التفاهة والروعة ، وتنحو مناحي تعلو وتهبط قوة وجمالاً ، ما دام هذا الفن يرتبط بمكنونات النفس وتصرف الفرد مع الجماعة . فقد تكون الرواية مشحونة بالرموز مثل « موبي دك » او الحوت » لهرمن ملفيل، او بالواقع العاري الأجرد مثل « اختنا كاري » لثيودور درايسر : قد تدّعي الاقليمية الضيقة كروايات وليم فوكنر ، او عدم ارتباطها بأي وطن كروايات ارنست همنغواي ، ولكنها كلها تجمع بين عناصر المسرحية وبين عناصر القصيدة الطويلة من حيث قوتها العاطفية ، وامكانياتها المأساوية ، بالاضافة الى التنويع الذي لا حد له في التقنية ، فهي تجمع بين البراعة (وتلك مسألة جمالية لا غنى لنا عنها) وبين الضرورة الروحية (وتلك مشكلة انسانية مزمنة) . لقد اضحت طريقة يستطلع بها الانسان غوامض حياة اخيه الانسان في همس مستمر لا تستطيع السينما او غيرها التعويض عنه .

لذلك ، سواء أكان الفن الروائي وسيلة لاختراق معنى الشر والرفع من قيمة الانسان ، ام وسيلة لتفهم الحرية وتحدي الظلم ، ام وسيلة للتهكم على حماقة الانسان وغروره او للعبث بقواه الحلمية : سواء أكانت الرواية سجلاً لنمو العواطف البشرية ، ام سجلاً لبحث الانسان عن الله او الحب ، فانها ستبقى فناً يتطور في اشكاله ، ولكن مضمونه أبداً مضمون النفس ، وهو مضمون كثير الشعاب ، كثير التلافيف ، وهو دائماً في انتظار من يجيد استخراج طرف منه .

*

قد لا تمثل المدن الكبرى سكان بلادها خير تمثيل، لان المدن الصغرى والقرى هي الخلايا الحيوية التي يتكوّن منها جسم أي بلد . ولكن المدينة الكبيرة تتبلور

فيها بعض المزايا التي تكون في بقية القطر سيّالة غير محددة . فليست نيويورك مثلاً مقطعاً عرضياً للولايات المتحدة ، بقدر ما هي مرجل تصب فيه بعض روافد الحياة الامريكية : وهذه الروافد تصب هنا عنيفة جياشه ، فتراها على أحسنها في شارعين كبيرين احدهما نقيض الآخر : شارع برودواي ، والشارع الخامس (ففث آفنيو) . وملتقى هذين الشارعين، ميدان تايمز سكوير ، هو قلب المدينة وملتقى الاضداد . اما الشارع الخامس، فهو عنوان ارستقراطية المدينة وثروتها : شارع متلألىء النظافة ، جميل الدكاكين ، شاهق العمارات ، يمشي على أرصفته نفر من أجمل حسان الدنيا واشدهن أناقة ، وتباع فيه أغلى الامتعة واشدها اغراءً للنفس . وهو مستقيم منظم ، شديد القسوة ، عديم المبالاة الا بمن اوتي كثيراً من المال او وافراً من الحسن .

أما برودواي، فطريق متعرّج يقطع الشوارع المستقيمة الاخرى حسبما يشاء، كثير الانوار والالوان ، بادي القذارة ، يتعاقب فيه النور والظلام ، تكاد تشعر فيه برجات كهربائية متوالية . وهو إما قائم قاعد ، او اوتوماتي التنظيم . فيه سرعة السيارة الامريكية ، ولكن تنقصه رشاقة الراقصة او خفة الحيوان . تملؤه المطاعم الرخيصة التي تضج برنين الاشواك والسكاكين والصحون بين ايدي رجال ونساء كهول جلست الوحشة على وجوههم. وفي الاماكن التي تَفْضُلها تجد أغلبية من النساء المتوسطات العمر ، عجيبات القبعات ، في ثرثرة لا تنتهي . وفي هذا الشارع ، في خفاياه التي لا يتاح الا للمريدين معرفتها ، تجتمع النفايات الغريبة ، والمجرمون ، والعائشون على ضعف الانسان . الفقراء هنا كثيرون ، والدمامة الفت للنظر من غيرها . امتعة رخيصة ، وعواطف رخيصة . والى هذا وذاك عدد من أحسن مسارح الدنيا .

ولكن في كلا الشارعين يرى المرء الناس منطلقين يبحثون عن اللذة ، فيهم احياناً براءة الطفل وأحياناً ذوق الطفل ، وفيهم احياناً عجرفة لا تحد ، ترافقها ذهنية شيخ فاسق يبحث عن الموبقات . ولا يُرى الشباب والنساء الحسان في المحلات العامة بقدر ما يُرون في الشوارع نفسها : سيقان طويلة ، ثقة بالنفس ،

واندفاع الى الامام .

والمكان بأجمعه ، بزخارفه ومثالبه ، بألوانه وظلماته ، ينبض ، ينبض ، دون وقفة . وليس يعلم الا الله اين تنفق هذه الحيوية وان تتغذى من جديد : ربما في المسارح والسينمات وملتقى العشاق ، والإله المعبـــود في كلها هو الشباب : كلهم يعبدونه ويحاولون مجاراته . فلا عجب اذا حل الممثلون والممثلات محل القديسين القدامى ، ففيهم تجد هذه الانسانية المتعبة العطشى وعـداً أبدياً بالشباب ، وما يعنيه الشباب من إثارة ومخاطرة ...

☆

من الصعب ، ولعله من الخطأ ايضاً ، البحث في الحركة الفكرية في العراق كشيء منفصل عما يجري من نشاط فكري في الاقطار العربيـة الاخرى ، لشدة التجاوب بينها ، ولتـداخل بعضها في بعض من حيث رجال الفكر كمحركين ، والقراء كمتقبلين او متأثرين . ولكن توفر الطباعة الجيـدة في القاهرة اولاً ، وفي بيروت أخيراً ، جعل من هاتين المدينتين ما يشبه الينبوع للفكر العربي الحديث ، غير ان هذا الينبوع إنما يسحب من مياه الفكر المتسربة اليــه ، تحت الطبقات الظاهرة، من كل بلد عربي . وبالاضافة الى وسائل الطباعة ، فان وجود الجامعتين الامريكية واليسوعية في بيروت مثلا ، يسّر من تجمع المفكرين ومتابعة البحث في هذه المدينة ، لما لدى مثل هذه الجامعات من اموال موقوفة على العلم . امـا في بغداد فان تأخر الطباعة، وعدم وجود الجامعـة * ، أمران خطيران أديـّا الى اظهارهابمظهر الفقير علماً ، رغم ثرائها الفجائي. لان بغداد ، اذا كان لا بد من بحث الحركة الفكرية اقليميا ، ما زالت منصرفة الى بناء نفسها مادياً ، لشدة حاجتها الى ذلك . وعلى طالب الاشتراك في المعمعة الفكرية ان يخنق الكثير من رغبته ، او ان يتوجه شطر بيروت ، او الجامعات الاوروبية والامريكية .

* كتبت هذه الكلمة عام ١٩٥٧ .

وازدياد حملة الشهادات العالية في العراق بسرعة لن يعني انبثـــاق الآراء والفِكَر في الحال ، وان يكن مساعداً على هـــذا الانبثاق . فأكثر العائدين بشهاداتهم من الجامعات الاجنبية ، يجدون أنفسهم في فراغ مرهق يتخبطون فيه ، كل في نطاقه المحدود ، دون الاتصال والتجاوب بين الواحد والاخر. لم يكن هنا نموّ تدريجي للمعرفة والبحث ، بـــل اقحام فجائي لعدد كبير متزايد من حملة الشهادات في أماكن لا يسمعون فيها ، اذا نطقوا ، الا انفسهم .

ليس هذا تبريراً لضعف الحركة الفكرية المحلية . انه صورة لما هو واقع . قد تظهر احياناً بعض الكتب الممتازة ، ولكنها تظل قمماً متباعدة في جدب فسيح ، يقدرها من يراها ويتمعن فيها ، الا أنها لا ترفع معها ما حولها .

ولكن ، بعد هذا القول كله ، أنستطيع الزعم بأن الحركة الفكرية في الاقطار الشقيقة في توثب تحسد عليـــه ؟ لكل حركة فكرية قاعدة عريضة تمتد فيها جذورها ، وجو رحب سخي بشمسه وهوائه . ولا يتمكن الفكر من النمو والتطور اذا اطبقت عليه السياسة (بانتهازيتها وعصبيتها ومراميها الآنية) وهو في براعمه . ففي البلاد العربية فورة سياسية ، في عنفها توليد وخير ، ولكن في هذا العنف على الاغلب حصراً للفكر وتشديداً عليه ، واستعداداً لاساءة فهمه ونعته بالشر . ولما كانت سياستنا تتأرجح بين أقصى اليمين وأقصى اليسار ، فان طرفيها في شد مستمر باتجاهين متعاكسين للرباط الملتف حول رقبة الفكر . فاذا اضفنا الى ذلك ندرة الفُرَص – ان لم نقـــل ندرة الميل – للتفرغ الى البحث ، ناهيك عن ندرة الوسائل لطبع الابحاث ونشرها ، استطعنا ان نحصل على صورة تقريبية لوضع الحركة الفكرية في البلاد العربية .

*

يبدوا أنه قد تقرر محو الفرد من وجه الارض . ويبدو أنه قد تقرر أن الفوارق في المواهب والامزجة والنظرة الى الحياة يجب القضاء عليهـــا ، وأن

الكورس يجب توسيعه وتكبيره الى ما لا نهاية ، بينما تلعب دور البطل فكرة ما، ضخمة غير جلية ، لا ينبثق عنها الا وعد مبهم غير اكيد ، وخوف واضح اكيد. وبين الفقراء والاميين يُنظم هذا الوعد وهذا الخوف في هستيرية جماعية ، وأما بين الايسر حالاً منهم ، فانهما ينقلبان الى احساس بالجرم وتوقع ليوم الحساب والقصاص . وعلى الاصوات الفردية ، أينما اتجهت ، ان ترتفع منسجمة مع الصراخ الجماعي ، او ان تنقطع وتسكت. ويخيل الي ان رجال الفكر في هذا الجزء من العالم ، اذ راحت لجج الاحداث السياسية تحملهم حملاً عنيفاً ذات اليمين وذات الشمال ، جعلوا يرددون الاسئلة التي لا محيد عنها : أليس للانسان مجال للخلاص إلا ببقر الذات وتقديمها قرباناً لارادة الجماهير التي لا تحلم ولا تتسامح ؟ وهل طريق الخلاص لهذا الانسان هو الدولة البوليسية ، وليكن أعلاها من يكون ، أم الانفجار الثوري بين الحين والحين ، أم تجميع المال سراً وانتهازيا ، أم البحث عن الله بين الاصنام ، ام ماذا ؟ وهل بحث الانسان عن السعادة وسعيه اليها وهم خادع زرعه في نفسه صانعو الشعارات عن « التقدم » و« الانسانيه » و « الحرية» لاغراض في انفسهم لا يعلمها إلا الله ، أم ان هذا البحث وهذا السعي حقيقة أبدية تعين للانسان خُلُقَه وللحضارة وجهها ؟

في هذه الاسئلة تعميم كثير ، ولكنها أوليات لا بد منها في أية محاولة لبحث موضوع الفرد في النصف الثاني من القرن العشرين . إن موقف الفترة الواحدة من فترات التاريخ يعتمد في الكثير على ادبائها وفنانيها بقدر ما يعتمد على الاقتصاديين والسياسيين فيها . أين محلّ الفرد من هؤلاء جميعاً ؟ لقد أصبحت دراسة مثل هذا الموقف، بكل ما فيه من تناقضات المبادىء والوسائل والغايات، ضرورة لازمة .

كانت السنون العشر الأخيرة في العالم العربي فترة تأزم وعنف ، تركت اثرها في ادبائنا . وبينما كانت مواقفنا في الماضي ، عبر القرون ، لا تتغير إلا ببطء شديد ، ان تغيرت ابداً ، فان موقفاً جديداً أخذ يتضح ويتبلور ، فيه إمكانات

من التمرد وامكانات من الخنوع نعجز عن التكهن بها . وهــذا الموقف ، مهما يكن ، تبدو عليه أعراض التأزم الداخلي والغضب . غـير ان صوت الجمهور في ارتفاع صاخب ، وصوت الفرد الضئيل غدا ، تدريجيـاً ، من الصعب سماعـه في هذا الصخب العميم .

(كانون الثاني ١٩٥٨)

*

الكاتب مسجل لحياة المجتمع . وهو يسجلها على مستواهـا الظاهر ومستواها المحجوب . وهو يسجلها كما يراها هو ، لا كما يريده المجتمع ان يراها . لان مهمتـه الكبرى هي الاخلاص لعينه واحساسه ، بينما يؤثر المجتمع التمويه عن قصد او غير قصد ، فيحاول تغطيـة علله او تبريرهـــا بشتى الاساليب التي لا تنطلي على الكاتب .

الكاتب خارج على المجتمع . لانه غير راض عنه ، ويرفض التواطؤ معـه على الفساد والظلم ، غاضب عليه لغوغائيته ، لقصوره في العقل والعاطفـة ، لعيشه على تبادل الخداع بـين افراده ، لعجزه عن رؤيـة الجمال والحس به . والكاتب هو المخلوق الوحيد الذي يصعد سلم المجتمع ويهبطه ، يتردد دوماً بين اعلاه وأسفله ، بحثاً عن « الانسان » ، الانسان المركب من لحم وعظم ، من حزن وفرح وجوع وشبق . لانه يعشق هذا الانسان .

الكاتب مراقب لمأساة الحياة في المجتمع . انه يرقب تخبط الانسان بين مطامحه ومخاوفه وكبريائه . انـــه يرقب الورود ترفع خدها للشمس ، ويرى الافاعي المتخفية تحت اوراقها . انه يضحك من مجتمعه ويبكي عليه معاً .

الكاتب رأس جسر لانطلاق المجتمع . من قلمـه يصب نيرانـاً على العوائق المنصوبة في وجه المجتمع . وهو محفّز المجتمع ودليله . ولا يستطيع ان يقوم

بهذا الدور ، الا لانـه يدرك مواطن الضعف والقوة في افراد جماعتـه ، وبوسع عينه ان تتعدى يومهم الى غدهم .

هذا لا يعني ان المجتمع يعترف بالكاتب . ان المجتمع يتوخى الطمأنينـــة وراحة البال ، أما الكاتب فلا ينصرف عن زعزعة هذه الطمأنينة الظاهرة ، لانه يعرف انها اسم آخر للجمود والرضا بعبث الموت .

١٩٤٩ - ١٩٦٠

هاملت
بين العبث وضرورة الفعل

شخصية هي من أشهر الشخصيات ، منذ ان شوهدت لاول مرة قبل اكثر من ثلاثة قرون ونصف قرن ، على خشبة مسرح في لندن لا شخصية واقعية بل شخصية خلقها خيال شاعر ، فتجسدت في خيال الحضارة اكثر مما تجسد أي رجل عاش التاريخ وصنعه . هذه شخصية هاملت . شخصية لا تستنفد مهما تأملها المتأملون ، وتبقى حيّة تغري بالتأمل كأن « ألسينور » ، القلعة التي عاش فيها هاملت مأساته ، جمعت رموز حضارة برمتها ، حضارة تعظّم الفكر والتساؤل ، تحسّ بروعة الدنيا وجمال الانسان ، ولكنها تحسّ ايضاً « بالابخرة الموبوءة » التي تغزو الحياة ، والغوامض الرهيبة التي تكتنف الانسان .

وليس عجيباً ان تكون مسرحية « هاملت » أحب مسرحية للناس في تأريخ الادب والتمثيل . انها اشد مآسي شكسبير صقلاً ، وأكملها شكلاً ، واكثرها تنويعاً وحشداً . وهي تعتمد في الظاهر على فكرة بسيطة واضحة : هل سينتقم هاملت لأبيه ؟ ، ولكنها تبدأ بظلام منتصف الليل وتسير خلال ظلمات النفس وظلمات العقل ، لتكشف لنا عن حب بريء ينتهي الى الجنون فالغرق ، وحب فاسق يشق طريقه بالقتل والمكيدة الى الحكم ثم السقوط بالدم ، وشباب عميق

الحس والفكر يجرّ الخطى نحو المأساة الاخيرة ، حيث يكون في انتقام المنتقم موته وموت الآخرين .

ما هذه الا ظواهر المسرحية . انها الحركة السائرة فوق خضمّ من الرموز والمعاني ، وسحرها الدائم كامن في هذه الرموز وهذه المعاني .

يقول كولردج : « يبدو ان شكسبير اراد ان يضرب مثلا في هاملت على الضرورة الخلقية في تحقيق التوازن بين عنايتنا بما تدركه حواسنا وبين تأملاتنا في ما يجري في اذهاننا : التوازن بين العالم الحقيقي والعالم الخيالي . هذا التوازن في هاملت مضطرب . فأفكاره وأخيلته اشد وضوحاً لديه من مدركاته الفعلية ، وهذه المدرَكات بعينها اذ تعبر بين اطواء تأملاته ، تكتسب اثناء عبورها شكلا ولوناً هما غريبان عنها في الواقع . ولذا نرى نشاطاً ذهنياً عارماً ، يوازيه عزوف مماثل عن الفعل الحقيقي الذي يجب ان ينتج عنه . وشكسبير يضع بطله في ظروف تحتّم عليه الفعل الآني بدافع الساعة ، فهاملت شجاع لا يحفل بالموت . غير انه يتردد نتيجة لخواطره ، ويماطل نتيجة لفكره ، ويفقد القدرة على الفعل وهو في شدة العزم . »

في هذه العبارة عيّن الشاعر الناقد الرومانسي مشكلة هاملت ، وان يكن في تعيينها على هذا النحو قد عيّن ايضاً مشكلة من مشاكل النفس الرومانسية في القرن التاسع عشر . غير انه وضع يده على مفتاح المأساة، وأتاح السبيل الى رؤية مشكلة هاملت من ناحية تفرعت عنها نواح عديدة اختلف فيها النقاد والمفكرون وعلماء النفس . فكولردج يقول ما معناه ان مأساة هاملت هي مأساة الفكر ، او مأساة التناقض بين الفكر والفعل ، انها مأساة رجل شجاع ذكي تمنعه تأملاته في ما ينوي فعله عن تحقيق ذلك الفعل . ولكن هل يفسر هذا الرأي اكثر من ظاهرة واحدة لمشكلة هاملت ؟ وكيف يفقد القدرة على الفعل نتيجة لفكره ؟

تبدأ ضرورة الفعل عند هاملت عندما يظهر له طيف أبيه الملك بعد مرور حوالي شهرين على وفاته ليقول له ان كلوديوس ، أخا الملك وعم هاملت ، قد

قتله وتزوج من الملكة ونصب نفسه ملكاً على العرش، ويحث هاملت على الانتقام له . فيصمم هاملت على الانتقام ، ولكنه يتوانى في تنفيذ رغبة الطيف ، وفي توانيه تنسرح احداث القصة، وتتفتح نفس هاملت عن غوامضها . يجب ان ندرك اولاً انه ليس بالمتواني لمجرد رقة في طبعه واضطراب في ضميره ، مما قد يقترن بالحساسية المفرطة والتفكير العميق في شاب قضى عشر سنين في دراسة جامعية ، لأننا نراه قادراً عند الضرورة على الفعل المريع الخاطف ، فهو لا يكاد يخاطب الملك الا باهانة ، ولا بولونيوس وزيره المهذار الا بتهكم ، ويقابل حبيبته اوفيليا بالقسوة والتعريض الجارح ، واذا ما سمع صوتاً خلف الستارة في غرفة أمه ، استل سيفه وضرب بولونيوس المختبىء وراءها ضربة قاضية ، وعندما يأخذه رفيقاه روزنكرانتز وغلدنسترن ، بأمر من الملك ، في رحلة يراد منها تسليمه الى من سيقتله ، يتخلص منهما ببراعة لكي يقتلا عوضاً عنه . وهو اول من يقتحم سفينة القراصنة عندما تهاجم المركب الذي يحمله الى انكلترا ، وفي المبارزة الاخيرة ، يطعن لرتيس ، ثم يطعن الملك ويقحم خمره المسمومة بين شفتيه .

من يستطيع ذلك كله ليس فاقد القدرة على الفعل ، ولن تخونه العزيمة عندما يشاء . غير ان هاملت لا يسرع في تنفيذ الانتقام ، وينصرف الى التأمل والتفكير والجدل . وقد قال شليغل – ورأيه يقارب رأي كولردج – ان المسرحية تحاول ان ترينا ان « هاملت ينافق ازاء نفسه ، وما شكوكه وتوجساته على الاغلب الا اعذاراً يقصد منها تغطية حاجته الى التصميم ... انه لا يؤمن ايماناً ثابتاً بنفسه ولا بأي شيء آخر ... انه يضيّع نفسه في متاهات الفكر . »

لا ريب ان شكسبير اراد شيئاً من هذا في هاملت فجعل ازاءه رجلين هما على النقيض منه ، للتوكيد على خصلة التردد فيه لرتيس الذي حالما يعلم بمقتل ابيه بولونيوس يقود ثورة على الملك ، وفرتنبراس الذي يقيم حرباً على بولنده ولو « من اجل قشرة بيضة ! ». وكذلك الملك لعله يردد رأي شكسبير حين يخاطب لرتيس حاثاً اياه على الثأر من هاملت ، بقوله :

ان ما نبغي فعله

يجب فعله عندما نبغي ، لان « نبغي » هذه تتبدل ،
ويعتورها من النقص والتسويف
بقدر ما هنالك من ألسن وأيدٍ وصدف ،
وعندها نرى ان « يجب » هذه اشبه بزفرة مضنية
تروّح عن النفس ولكنها تؤذي الجسد .

و « الالسن والايدي والصدف » تلعب دورها في تسويف هاملت ومماطلته، غير ان حاجته الى التصميم ، وتردده ، وتأملاته ليست مما يروّح عن نفسه ، ولا هي بالضرورة دليل على عدم ايمانه بنفسه بالمعنى الذي يقصده شليغل . فهو قد يخشى ان الطيف الذي رآه ليس طيف ابيه ، بل هو صورة للشيطان الذي يروم الدفع به الى الهلاك ، لانه يعلم علم اليقين انه مصاب بكآبة عميقة تخلّ بالانسان ازاء الواقع ، وهو لذلك يريد دليلا على جرم عمه عن طريق التمثيلية . فشك مثل هذا ليس عذراً عن عدم التنفيذ بقدر ما هو عرض من اعراض المحنة النفسية التي يعانيها : والاعراض كلها تدل على امر في نفس هاملت هو غير الشك والتوجس . فالتأملات والحاجة الى التصميم ليست هي السبب المباشر في تأخير الانتقام ، بل هي بدورها نتيجة لسبب آخر يكمن وراءها .

انها أعراض لحالة من القلق واليأس ربما شذت عن الطبيعة السوية ، يعرف هاملت وجودها في نفسه . فأشاراته الى « الطبيعة » — وهي السوي الذي أحسّ بأنه مهدد بفقدانه — تتكرر من اول المسرحية الى آخرها ، وهو يخشى شذوذه وخروجه على الطبيعة ، حتى في ما له شأن بوصية الطيف له . فينبّه نفسه الى ذالك وهو في طريقه الى حجرة أمه بعد مشهد التمثيلية التي اراد بها فضح الملك :

لعمري بوسعي الآن
ان أشرب الدماء حارة ، وآتي من رهيب الفعل
ما يرتعد النهار لرؤيته !.. على رسلك — الى أمي .
ايها القلب لا تتخلّ عن سوي طبيعتك . اياك أن

تفسح لروح نيرون * طريقا الى صدري الصامد هذا .
فلأكن قاسيا ، لا شاذ الطبيعة ...

وتظاهره بالجنون محاولة ايجابية منه لدفع الجنون عن نفسه . لقد رأى هاملت من الدنيا ، بعد استجابة اللذة والدهش والاعجاب ، شراً وفساداً لم يكن قد حددهما قبل ظهور الطيف لاعلامه بجريمة امه وعمه ، ولكن حزنه على وفاة ابيه – وهو يحبه حباً عجيباً – عجّل في بلورة احساسه بأن « الزمان مضطرب» وبأن في امور الدنيا « فساداً وعفناً » . فهو اول ما نراه ، فريسة الكآبة :

الملك : مالي أرى السحب ما زالت مخيمة عليك ؟
هاملت : لا يا سيدي ، بل انني في الشمس اكثر مما ينبغي .

وعندما يلومه الملك وأمه على حزنه الذي لا ينتهي على موت أبيه وقد مر عليه شهران ، يعترف بأن في نفسه اموراً هي اعمق من الحزن المجرد :

لا عباءتي الحالكة وحدها يا أماه ،
ولا المألوف من ثياب السواد الحزين
ولا التنهدات العاصفة من ضيّق النفس
لا ، ولا النهر السخي من العين ...
... بكافية الدلالة على حقيقتي ...
... ان في نفسي ما يعجز عنه كل مظهر .

وحالما يُترك وحده نراه في أول مونولوغ له يقول :

آه يا ليت هذا الجسد الصلد يذوب
وينحلّ قطراتٍ من ندى ،
يا ليت الازلي لم يضع شريعته
ضد قتل الذات . رباه ، رباه .

---

* قتل نيرون امه لانها سمّت أباه .

ما اشد ما تبدو لي عادات الدنيا هذه
مضنية ، عتيقة ، فاهية ، لا نفع منها ...

وما زواج أمه من عمه بعد شهر من موت أبيه ، الا مثل واحـد ، مباشر ، على عادات الدنيا هذه التي جعل يراها « كحديقة لم تُعشَّب ، شاخت وبزّرت ، لا يملؤها الا كل مخشوشن نتنت رائحته. » وما فعلته امه ليس بالحب، انه الفحشاء:

ألا ايتها العجلة الفاسقة ، ترفعين
بمثل هذه السرعة الاشرعة الزانية !

وحتى حبه لاوفيليا — هذه الفتاة الرقيقة التي لا نذكرها الا وكأنها زهرة من الزهور التي تنشرها وتموت وهي محملة بها — ينقلب في نظره الى « عادة » أخرى ، لن يرى فيها الا فساد المرأة واقبالها على الفجور .

وبعد أن يحثه الطيف على الانتقام ، ويغضب غضبته الجنونيـة ، ويصمم على أخذ الثأر ، يختلط على هاملت أمران اثنان : احساسه بضرورة الانتقـام من عمه الفاسق السكّير ، واحساسه بانقلاب كل ما في الحيـــاة الى شر ومن سويّ الى شاذ . والاحساس الثاني قوي جارف فيه ، يغالب الاحساس الاول، لانه ضرب من اليأس يحدو به الى الاعتقاد بعبث الحيـاة ، وعبث كل ما اعتاد النـاس فعله والتمسك به . ومأساة هاملت هي الصراع بين هذين الاحساسين : الصراع بـين الخارج وبين الداخل ، بين الضرورة الاجتماعيـة وبـين الذات التي جعلت تحتقر المتواضع الاجتماعي . ولذا فان محاولته تحديد العبث تطغي على محاولة الانتقام ، وتشغله الاولى عن الثانية . لقد قال له الطيف عبارة لعلهـا كانت اشد مـا يخشى سماعه من احد :

ان كانت الطبيعة سوية فيك ، انتفض !

وكان جوابه :

أجل ، من لوح ذاكرتي
سأمحو كل تدوين سخيف أحمق ،

حِكَمَ الكتب كلها ، كل شكل وكل انطباع مضى ،
مما نسخ الشباب هناك وسجلته الملاحظة ،
ولن يبقى في كتاب ذهني الا
امرك وحده دون غيره ،
لا تخالطه مادة رخيصة .

وهذا بالضبط ما لا يفعله ... فعندما نراه ثانية بعد مشهد الطيف ، وقد جعل من في البلاط يتقولون عن كآبته و « جنونه » ، نجده منهمكاً في نقاش ساخر مع بولونيوس ، ثم مع روزنكرانتز وغلدنسترن ، ويقول لهذين قولاً يكاد يعترف به رغماً عن ارادته يكشف به عن دخيلته :

« لقد فقدت مؤخراً – ولست أدري ما السبب – مرحي كله ، وأعرضت عن كل رياضة اعتدتُها . وفي ذلك ، يقيناً ، وقرٌ على مزاجي . فهذه الارض ، وهي هذا الهيكل البهيّ ، لا تبدو لعينيّ الا كمرتفع مجدب عقيم ، والهواء ، هذا السرادق البديع الحسن ، انظرا ، هذه القبة الجميلة المعقودة فوقنا ، هذا السقف الفخم المرصّع بنار من ذهب ، انه لا يبدو لعينيّ الا كحشد من أبخرة كريهة تنبعث منها الاوبئة . والانسان ما اروع صنعه ! ما انبله عقلاً ، وما اقصى حدود قدرته ومواهبه ! في الشكل والحركة ما أليقه وما اروعه ! في العمل ما اشبهه بالملائكة ! في الادراك ما اشبهه بالآلهة ! انه زينة الدنيا ومثل الحيوانات الاكمل ... ومع ذلك كله ، ما خلاصة التراب هذه ? لا اجد لذة في الانسان ، ولا في المرأة ... »

وما الذي يترتب على هذا اليأس ، سوى الاحساس (وهو احساس يكاد لا يعيه بوضوح) بعبث أي فعل مهما تكن غايته ? ولكن « الطبيعة السوية » تستوجب الانتقام لمصرع أبيه ، فتفاجئه وهو يعاني خواطر العبث فكرة الانتقام كلما رأى او سمع ما يذكّره بضرورته . فحكاية هكيوبه وفريام التي ، في هذا المشهد نفسه ، يرويها له الممثل في شعر ملتهب ، تثير كوامن ألمه وطبيعته السوية ،

وتسخطه على نفسه لهذه المماطلة التي لا يستطيع فهمها ، ويتهم نفسه بالخور والجبن . فيردد تصميمه على الانتقام من جديد ـ اذا اثبتت التمثيلية التي يزمع اقامتها في القصر جرم عمه . ولكننا عندما نراه ثانية ، واوفيليا تنتظره في ركن من القاعة ، لا نجده يتحدث عن الانتقام . انه يتساءل ، في نجواه الشهيرة :

البقاء ام الموت ؟ ذلك هو السؤال .

انه يتساءل عن الانتحار . وهو لا يتساءل عنه ، لانه يفكر في مقتل احد ، بل لان فيه هوَساً بقضية الحياة والموت. والتنفيذ الذي يذكره هنا ، ليس تنفيذ الانتقام ، بل الانتحار . غير انه يتساءل أَليس الانتحار محاولة للتخلص من عبث الحياة المرير الى مجهول قد يكون العبث فيه أمَرّ ؟

وفي استمرار الحياة نفسها بالزواج والميلاد لا يرى الا هذا العبث . فعندما يرى اوفيليا تصلّي تتحرك عواطفه ويكاد يخاطبها غراماً ، ولكنه فجأة يصيح بها :

« أعفيفة أنت ؟ »

فالجمال اقوى من العفة ، ويحوّل العفة عن مجراها . وكيف يستطيع ان يحبها ، والفضيلة ليست من طبع الانسان ؟ اذن فعليها بالترهب . « اذهبي الى دير وترهبي . لماذا تريدين ان تلدي الخطاة ؟ » كلنا ، مهما ادعينا الفضيلة ، تملؤنا خواطر الشر والمعصية . « كلنا اوغاد وأنذال . » وينتهي الى القول : « فلنمنع الزواج ! » وكأنه يريد القضاء على هذا التسلسل الجاني الشرير الذي يستمر باستمرار الحياة .

انه في علاقته بأوفيليا ، لا يرى الا عبث علاقة أبيه بأمه : أبيه الذي كان يحب امه ، « فلا يسمح للريح بزيارة وجهها اذا اشتدت . » وما الذي تمّ من علاقة الحب تلك ؟ في مشهد من اروع وأعمق ما في المسرحية ، مشهد هاملت في حجرة امه التي استدعته اليها لتزجره لما بدا منه في اثناء تمثيلية « مصرع غونزاغو » ،

نرى هاملت وقد برزت على السطح فيه هذه الاحاسيس المتضاربة المصطرعة سافرة صارخة . فهو يقتل بولونيوس المختبىء وراء الستارة بضربة من سيفه ، ظاناً انه عمه الملك ، ولا يأبه لما فعل . وحين تهتف امه : « يا للفعلة الدموية الهوجاء ! » يجيبها قائلا : « فعلة دموية تكاد يا اماه بسوئها توازي قتل ملك وزواجاً من اخيه . » وهي اذ تصعق لذكر « قتل الملك » — لانها ولا ريب لم تكن على علم بهذه الجريمة — ينصرف هاملت عن فكرة القتل الى الفكرة التي افسدت عليه علاقته باوفيليا او بأية امرأة اخرى :

الملكة : ما الذي فعلتُ لتتجرأ باطلاق لسانك عليّ بهذا القول الوقح ؟

هاملت : فعلا يفسد على الطهر الحشمة والحياء ، ويدعو الفضيلة
نفاقاً ، ويأخذ الحب البريء لينزع الوردة من وضّاء جبينه
ويزرع فيه دملة من الصديد ...

هذا ما يحز في قلبه : انه يودّ لو يؤمن بالفضيلة ، ولكنه ما عاد يستطيع ذلك ، ولا سيما ان كل ما في الامر هو ان يتعارف الناس على امر ما في الظاهر ، دون التمسك باللباب ، « فالعرف وحش يلتهم كل حساسية ... والعادة تكاد يكون بوسعها تبديل وَسْمِ الطبيعة . » فيصيح مغضباً :

يا جهنم المتمردة ،
إن تستطيعي ثورة في عظام امرأة نَصَف
فتوججي فيها الشباب ، اجعلي من الفضيلة شمعاً
يُصهر في نارها . ولا تنادي بالعار والثبور
اذا ما الشبق الاهوج أطلق الشرر ،
فهذا الجليد نفسه يحتدم اشتعالا
وهذا العقل يقوّد للارادة !

ومرة أخرى ، وهو في هذا الجموح ، يحدث ما يذكّره بضرورة الانتقام ، اذ يظهر له فجأة طيف أبيه ، فيدرك في الحال ان ثورته النفسية قد انسته الواجب

المفروض عليه، فيقول للطيف :

اما جئت تعنف ابنك المتواني الذي
راح يضيع الوقت وينشغل بالعواطف
عن اللجّ في تنفيذ أمركَ الرهيب ؟

وتتطور الاحداث بعد ذلك سراعاً، وينفي الملك هاملت الى انكلترا لقتله هناك، غير أنه يهرب مع القراصنة ويعود الى بلده. وتكون اوفيليا في اثناء ذلك قد جنت لمصرع ابيها وماتت غرقاً. فيمر هاملت مع صديقه هوراشيو بالمقبرة، حيث يرى حفار القبور يحفر قبراً ويلقي جانباً بالجماجم التي تضربها فأسه وهو يغني. وهنا نرى هاملت وهو يتأمل عبث الحياة من جديد. هذه جمجمة كان فيها «يوماً لسان يستطيع الغناء.» وتلك جمجمة احد الساسة الدهاة، وتلك كان صاحبها محامياً: «اين سفسطته الآن، وتورياته، وقضاياه، وعقوده، والاعيبه ؟» او لعل صاحبها من ذوي الاراضي الفسيحة: «أهذه قطيعة استقطاعاته وتحويلة تحويلاته – ان يمتلىء قحفه المحترم بتراب محترم ؟» وهكذا الى ان يتناول بيديه جمجمة يقول له الحفار انها جمجمة يوريك مضحك الملك أبيه. هنا الباطل، وباطل الاباطيل: «لهفي عليك يا يوريك! كنت اعرفه يا هوراشيو، رجلاً لا حد لنكتته، ولا يضاهي في براعته. لقد حملني على ظهره الف مرة ومرة. اما الآن، حين اتخيل ذلك، فما ابغضه أمراً لنفسي!... هنا كانت الشفتان اللتان قبلتهما لست ادري كم مرة. اين لواذعك الآن ؟ وقفزاتك الفَرِحة ؟ وأَغانيك ؟ ولمعات فكاهتك التي كان يستلقي لها الآكلون على ظهورهم من الضحك ؟...» ويؤدي به هذا التأمل الى ان الاسكندر نفسه آل الى مثل هذا...» افلا يجوز للخيال ان يتعقب اثر الاسكندر وترابه النبيل الى ان يلقاه سِداداً لدنّ ؟» وما الذي آل اليه قيصر ؟

ليت التراب ذيّاك الذي ارهب الدنيا كلها
يلأم صدعاً في الجدار لدرء هبّات الشتاء!

غير انه فجأة يلمح جنازة آتية يتقدمها الملك والملكة – انها جنازة اوفيليا.

وهذا اخوها لرتيس يقفز الى قبرها ليحتويها مرة اخيرة بين ذراعيه . فتتلاشى فجأة خواطر العبث في صدر هاملت ويهب حبّه فجأة كبركان ينفجر ، ويقفز الى قبر اوفيليا صائحاً هادراً :

والله لاصارعنه بهذا الشأن
حتى تعجز عن الرف مقلتاي !
... لقد احببت اوفيليا . اربعون الف اخ
بمجموع حبهم لن يساووا
مقدار حبي انا .

انه يقف وجهاً لوجه ازاء الملك من جديد . وهو لا يعلم ان الملك قد تآمر مع لرتيس على قتله . ولكن توتر الواقع يعود اليه . وتسير المأساة في خطها المحتوم .

*

عندما كتب شكسبير مأساة « هاملت » حوالي عام ١٦٠١ ، كان في الظاهر يتبع تقليداً مسرحياً عرفه العصر الاليزابيثي ، هو تقليد « مأساة الانتقام » . وقد كتبت مآسي كثيرة من هذا الضرب قبل « هاملت » وبعدها . غير ان شكسبير ، بعبقريته ، اخذ موضوعاً تقليدياً (بل ان قصة هاملت نفسها كان احد كتاب الدرامة قد جعل منها مسرحية قبل ذلك ببضع سنوات) ، وجعل منه حجة لموضوع كبير لم يسبقه اليه احد . وقد ظن الكثيرون ان « هاملت » انما هي مأساة انتقام اخرى ، فلماذا يتأخر بطلها هذا التأخر الشديد ، الى ان يتم انتقامه صدفة ودون خطة منه ؟ ان مأساة الانتقام تعتمد في الغالب على محاولة وصول البطل الى عدوه للقضاء عليه : فالحركة تسيرها محاولة التغلب على العوامل الخارجية والملابسات ، الى ان يتحقق التغلب عليها نهائياً ، وان يكن في ذلك موت البطل نفسه . ولكن شكسبير سار في اتجاه معاكس لكل ذلك : فالعوامل الخارجية والملابسات من حيث تنفيذ الانتقام هي اقل ما في مأساته خطراً . بل ان الملك يكاد يكون تحت رحمة هاملت في معظم الاحيان ، رغم حرسه الخاص .

فهاملت هو محبوب الشعب ، وهو جندي مرموق بارع الضرب ، وهو على كل حال ابن الملك السابق ولن يتقاعس الشعب الذي يحبـــه عن نصرته اذا طالب بالعرش . وفي احدى المرات ، يرى عمه راكعاً يصلّي وحده ، فيستل سيفه ، ويقول :

بامكاني الآن ان افعلها ، كذا ، وهو يصلي ،
وسأفعلها الآن —

ولكنه لا يفعلها ، لأنه يرفض قتله وهو يصلي ويستغفر ربه . ثم يتساءل فيما بعد : « لماذا اراني بعد حياً لأقول : هذا الامر يجب فعله ، ولدي لفعله الحافز ، والارادة ، والقوة ، والوسيلة ؟

ان شكسبير اذ يؤخر ساعة الانتقـام ، ويضع هاملت في القلب من معضلة العبث ، يبتعد عما كان معاصروه المسرحيون منهمكين فيه ، اذ يملأون مآسيهم بالنار والدم . فالذي يشغله هنا هو امر اكبر من فكرة القتل ، كأنه يريـد ان يقول ان المسألة ليست مسألة « حافز واردة وقوة ووسيلة » فحسب ، وان الفعل الخطر — وهل أخطر من قتل ملك تدين له الملايين بالولاء، رغم توصله الى العرش إثماً وعدوانا — لا بد لكي يبقى على خطورته ان يثير في صاحبه كل الخواطر التي تتعلق بموقفه من الانسان والحضارة . وهذا ما يفعله شكسبير ، وبفعله هـذا ، يخلق شخصية معقدة تطغى على القصة من كل جانب وتشحن الجو بخواطر قلقـــة حول الانسان ومصيره . انه يمثل في هاملت رجل « النهضة » الذي بتعدد النواحي في شخصيته ما زال مثلًا من مثل الحضارة الاوروبيـة . لقد اراد وضع عبقري — تتمثل فيـــه ولا ريب نزعات شكسبير وآراؤه عند منعطف خطير من حياتـــه — بعيد الفكر ، لاذع النكتة ، واع مأساة الحياة على نطاقهـــا الاوسع بما فيها من تناقض بين العبث وبين ضرورة الفعل ، في البؤرة من ظروف آنية عاتيـــة تعج بالطمع والطموح والفساد والتآمر والتلصص (كما نشاهد في بولونيوس وتجسسه على ابنه ، وعلى اوفيليا ، ثم على هاملت نفسه ، وكذلك في روزنكرانتز وغلدنسترن) ، ليرى كيف يكون رد الفعـل لديه . وكان من

المحتم الا يكون رد الفعل هذا مجرد فعل عكسي، بل فعل يتصل بالفكر والنفس، والاحساس بمصير الحياة .

وعبقرية هاملت واضحة في كل ما يقول ، حتى في ساعات تظاهره بالجنون . وهي ليست عبقرية الحالم البعيد عن الواقع ، لان استجابته للاحداث أبعد ما تكون عن استجابة الحالم ، ومن ادراكه العميق تنشأ قدرته على الفكاهة الجارحة التي يصيب بها الحقيقة على وجه غير متوقع وكلما اشترك في مناقشة او حوار . ومقدرته اللفظية ، وعنايته بالمعنى الغريب المستخرج من التأملات التي لا تخطر ببال محدثيه ، وطاقته حتى على بزّ ذوي الهذر بالهذر – كما نرى في حواره مع اوسرك في المشهد الاخير من المسرحية – كلها دليل على ذكاء حاد لا يستقر نشاطه . ولئن يصفه الملك بأنه « لا أبالي ، كريم الطبع ، لا تعرف نفسه الخديعة » فان ذلك بعض من عصبه الخلقي المتين . فهو رغم العبث الذي يراه في كل ما حوله ، لا يتخلى عن نبل في الخلق يثير فينا الحب والاعجاب ، ورغم الكآبة التي تلازمه ، يستطيع الفرح بكل ما هو خيِّر وجميل ، ويتسع قلبه لحب لا ينتهي . اين نرى في مسرحيات شكسبير حباً كحب هاملت لابيه؟ تذوب الالفاظ انغاماً كلما تحدث عنه (كما يقول اي . سي . برادلي) وحتى امه ، رغم كل ما حدث ، تحسّ بحبه يتخلل سيل الفاظه المغضبة الاليمة . وللرتيس يقول : « كنت دوماً أحبك » ويصفه بالنبل وهو الذي يريد قتله . وحبه لاوفيليا لا يساويه حب أربعين الف اخ لاختهم . وهل هناك ما هو انبل من صداقة هاملت لهوراشيو :

لا ، تظنني اتملقك .
وهل أطمع في ترقية منك ، أنت الذي
لا مال لديك ، سوى حسن الطوية ،
لطعامك وكسائك ؟ وهل من يبغي تملق الفقير ؟
لا ، انما دع اللسان المحلّى يلحس فوارغ الابهة
حيثما الكسب يلحق بالنفاق . اتسمع ؟
منذ ان أضحت نفسي الابية سيدة في خيارها ،

عليمة بالتمييز بين الرجال ، اصطفتك انت لها .

وهاملت لا يرضى بأمر ما لمجرد اتفاق الناس عليه ، وحتى الحقائق القديمة يجب ان يكتشفها لنفسه من جديد . فاذا كان هوراشيو مقتنعاً – دون تسآل – بأن « ثمة ألوهة تصوغ لنا غاياتنا ، مهما عشونا نحن في نحتها » ، فان على هاملت ان يكتشف ذلك بنفسه ، في ما جرى له في المركب . فالحقائق يجب ان يستخلصها من واقعه بالفكر ، على ان يعترف بأن الفكر لا يستطيع التهرب من الواقع ، فيقول : « اني والله لا استطيع ان أحصَر في قشرة جوزة واعد نفسي ملك الرحاب التي لا تعد – لولا أنني ارى أحلاماً مزعجة . » والى هذا وذاك ، لديه ثقة لا تتزعزع ، وعلم بامتلاء نفسه بالغوامض التي لن يستطيع استخراجها القاصرون عنه . وقد وضح ذلك شكسبير بمثل موسيقيّ – وشكسبير ، كما نعلم من دراسة مسرحياته ، يعشق الموسيقى ويرمز بها الى الكثير مما يجب – في مشهد ما بعد التمثيلية ، حين يأتيه غلدنسترن يسأله عما به لانه قد أغضب الملك والملكة . فيأتي هاملت بمزمار ، ويُطلب اليه ان يعزف به ، فيقول غلدنسترن انه لا يستطيع العزف :

هاملت : اني اتوسل اليك .

غلدنسترن : لا اعرف كيف يمسك ، يا مولاي .

هاملت : سهل عزفه كالكذب . تحكم بهذه الفتحات بأصبعك وابهامك ، وانفخ فيه بفمك ، تجده ينطق بأفصح الموسيقى . انظر ، هذه مفاتيح النغم .

غلدنسترن : ولكنني لا استطيع ان استنطقها ، لانني لا اعرف هذا الفن .

هاملت : اترى اذن كيف تهدر انت الآن كرامتي ؟ انك تريد التظاهر بأنك تعرف مفاتيحي . انك تريد اقتلاع القلب من غوامضي . انك تريد استخراج مكنوني من اخفض نغمة فيّ الى القمة من مداي . وفي هذه الآلة الصغيرة الكثير من الموسيقى والصوت الشجي ، ومع ذلك لا تستطيع استنطاقها . لمَ تحسب ان

العزف عليّ اسهل من العزف على هذا الناي ؟ ...

هذا هو ، اذن ، هاملت الغامض المعقد المكنون ، العديد النواحي ، المدرك العبث ، يجابَه ذات ليلة بأن امه قد فحشت مع عمه ، وان عمه قد سمّ أباهُ وتزوج امه واغتصب العرش ، وان عليه ان ينتقم . فكان على من يحاول تحديد مأساة الحياة الاشتراك فجأة في تنفيذ المأساة .

وهو اذ يدنو من قضائه المحتوم يكشف لنا رويداً رويداً عن اتساع زاخر في النفس ومغلقات من الحياة تحيط بنا . واذا ما شارف النهـــاية ، تفجر في قلوبنا فيض الحبّ دمعاً لهذا الذي يبدو كأنما راح فداء لنا ، وكأنه قد احبنا كما احب اوفيليا وكما احبّ صديقه هوراشيو ، ويبدو اذ يخاطب هوراشيو كأنما الانسان المعذب هو الذي يخاطبنا :

ان كنت احتويتني في قلبك يوماً
غيِّب النفس عن هناءتها ردحا ،
وفي عالم الجور هذا استلّ انفاسك ألما
لتروي قصتي * ...

٢ كانون الثاني ١٩٦٠

* اثبتت هذه الدراسة كمقدمة لترجمتي لمأساة « هاملت » الصادرة عن دار مجلة شعر. (ج. ا. ج.).

أغنية نفسي

« يسف الصقر الارقط ويمر بي متهماً إياي ، متذمراً من ثرثرتي وتسكعي
« ولكنني انا ايضاً لا اروّض ، وانا ايضاً لا اترجَم، فأطلق نعقتي البربرية
فوق أسطح الدنيا ... »

« ... هذا الخليط من التفيهق والذاتية والسوقيـــة والهذر . وتبرز وحشية المؤلف في وصفه لنفسه ، فلا نجد شيئاً خـــيراً من السوط مكافأة له على انتهاكه للحشمة في هذا الكتاب الذي يقدمه لنا ... يجب الا يجد هذا الكتاب مكاناً بين قوم يتمسكون بفضيلة احترام النفس ، ويجب ان يطرد المؤلف من كل مجتمع مهذب كمن هو احط من البهائم . »

هذا بعض ما قالته احدى جرائد بوسطن – وبوسطن ام الثقافة الامريكية في القرن التاسع عشر – تعليقاً على ديوان « اوراق العشب » لولت وِتْمَن Walt Whitman عندما ظهر لاول مرة سنة ١٨٥٥ . وكان الشاعر قد قضى حوالي ثماني سنوات ينظم قصائده ، ويوسعها ، ويشذبها ، لكي تعـــبر عن ذات فسيحة الارجاء ، اتسعت حتى احتوت الكون برمته . ولكن ما أسهل ما يساء فهم شاعر جعل من نفسه رمزاً للانسانية ، وراح يعدد اعضاءه ويتغنى بها ، لانـه يتغنى بجسم البشرية نفسها . فهو اذ يقول في مطلع قصيدته الكبرى :

إنني احتفل بنفسي ، واتغنى بنفسي ...

يستمر فيقول :

وكل ما أدعيه انا عليك انت ان تدعيه .
لان كل ذرة تنتمي اليّ تنتمي اليك انت ايضاً .

ولم يستطع وتمن ان يعبر عن البشرية جمعاء الا في دفق طاغ ، تتدافع فيه الكلمات بغزارة ، فتخرج على قيود الشعر ، وتحتقر الوزن والقافية ، وتعطي الشعر المرسل في النهاية مكانة في الادب الغربي قصر عنها فيما بعد اكثر من قلدوه . غير ان مجلة « الناقد » اللندنية علقت على الديوان بقولها :

« إن معرفة وتمن بالفن كمعرفة الخنزير بالرياضيات . »

لم يبع الشاعر الا نسخاً معدودة من كتابه الذي أشرف على طبعه بنفسه كلمة كلمة وصفحة صفحة . غير ان رسالة جاءته من شيخ الفكر الامريكي حينئذ ، امرسن Emerson ، ذلك الفيلسوف الشاعر النقاد الذي شحن بشخصيته الجو الذهني في امريكا طيلة الجزء الاكبر من القرن الماضي . لم يكن امرسن يعرف هذا الشاعر الذي ظهر فجأة بكتابه الغريب، ومع ذلك اعجاباً به كتب له يقول: « ... إني ارى في كتابك اروع قطعة من الخيال والحكمة جادت بها القريحة الامريكية ... اجد فيه أشياء لا تضاهى صيغت في قوالب لا تضاهى ... إني احييك في مطلع مستقبل عظيم ... »

ولكن امرسن كان من القلائل الذين ادركوا قيمة ديوان « اوراق العشب » حال صدوره ، بينما لم يكن نصيب اكثر النسخ القليلة التي بيعت او وزعت كهدايا الا ان تطعم النيران . اما ولت وتمن فلم ييأس ، ولم يتزعزع ايمانه بشاعريته، وعندما بلغته رسالة امرسن تدعم رأيه في نفسه، كاد يرقص من الفرح. فقد كانت تعاليم امرسن تحض على شيئين مهمين : الفردية ، والتغلغل الصوفي في الطبيعة ، وكلا الامرين ينضح به كتاب وتمن ، مع وعي متبلور جديد — الوعي بالجماهير الزاخرة وهي تملأ شوارع المدن والمرافىء والمزارع ، الجماهير التي تمتد وتنتشر في ربوع الولايات الامريكية الشاسعة ، لتبني فيها عالماً جديداً ، لعله

يستطيع ان يكون في غنى بفكره وموارده عن العالم القديم .

غير ان الادب الامريكي هو وليد جزء من الساحل الشرقي يسمى « نيو انجلند » ، ونيو انجلند بمدينتها الرئيسية بوسطن، معروفة بمحافظتها الشديدة وتزمتها الخلقي ، لان زعماء الفكر من سكانها هم في الغالب سليلو المتطهرين الذين هاجروا اليها من انكلترا ، في الثلث الاول من القرن السابع عشر ، طلباً للحرية الدينية – التي لم يكن معناها الا التصلب في مبادىء الدين ، والعودة الى التعنت العبري الشديد . فلم يكن من الميسور ان يستسيغوا انطلاق وتمن وتحرره ، مع كلفه الملحّ بالجسد والاعضاء . الا ان وتمن ادرك ان امريكا ، بعد مئتي سنة من هجرة المتطهرين اليها ، اضحت بلداً له مغزى جديد . فاذا جاء المتطهرون بفكرة المساواة ، فعليهم اذن ان يفعلوا بموجبها ، وينشروها في اصقاع البلاد ، فيحرروا العبيد ، ثم ينشروها في اقطار العالم . ثم إن بلاده يجب ان يتكاثر الشعب فيها بعد ان تعم الحرية ، فيوجد جيلاً من الرجال والنساء الصحيحي الابدان ، النظيفي الجسم ، المنعتقين من كل خرافة ، كأنما هم آدم وحواء قبل خروجهما من الجنة . وجعل يرى في الجسم الصحيح الروح الفاضلة ، « فالجسم ليس بأكثر من الروح ، ولا الروح بأكثر من الجسم » ؛ ويرى في خصب الجسم خصب الطبيعة نفسها ، حيث تتساوى الاضداد في أهميتها ، فيصبح الرجل مساوياً للمرأة ، والغالب مساوياً للمغلوب ، والشر مساوياً للخير ، والموت مساوياً للحياة – لانها كلها لا تخدم إلا غرض التكاثر والخصب في دنيا وافرة السخاء :

الدافع الدافع الدافع
دائماً وابداً الدافع التناسلي في العالم ،
ومن الأغوار المعتمة تبرز الاضداد المتساوية ،
مادة ووفراً وتكاثراً ، الجنس دائماً ،
دائماً حبكة من التشابه ، والاختلاف دوماً ، وولادة للحياة أبدا .

ولم يسىء الى إحساس القراء في اول الامر شيء بقدر ما اساءت اليه صراحته كلما تعرض للعلاقة الجنسية ، وراح يصور قوى التناسل كأنها نوافير الحياة

تتفجر حارة لذيذة ، لا تشوبها الخطيئة . بل إن امرسن بعد بضع سنوات اقترح على وتمن ان يرفع مثل تلك العبارات من قصائده لكي يلقى الديوان النجاح الذي يستحقه ، ولكن وتمن رفض ، لانه لم يرَ فيها إلا جزءاً متمماً لخطة كتابه ، يكون بدونها ناقصاً ضعيفاً .

ان رجلا له هذه النفس الكبيرة ، وهذه الذات المترامية الجوانب ، لا يقبل الهزيمة . فراح يكتب في جرائد مختلفة مقالات بدون توقيع يمدح بها ولت وتمن، هذا الصوت الملعلع الجديد المتنبيء بالديمقراطية ! (وكانت هذه اللفظة لديه مغموسة في السحر ، كأنها كلمة الحب .) ولم يجد ضيراً في هذا الاطراء على النفس متنكراً ، بل انه كذب على امرسن اذ قال له في كتاب مفتوح ، عند اصداره الديوان من جديد بعد سنة — رغم ما كلفه ذلك من نفقات لا يتحملها — إنه طبع الف نسخة من كتابه ، فبيعت كلها في الحال !

ولم يكل الشاعر عن التوسيع والتشذيب والاضافة ، موقناً ان الجماهير التي يشدو بذكرها ويساويها بالآلهة ، ستقبل يوماً ما على شعره. غير ان الذين افتتنوا « بأوراق العشب » كانوا في الغالب من الكتاب والشعراء ، ولا سيما حلقة دانتي غبرييل روزتي وسوينبرن * في انكلترا . لقد رأى هؤلاء الادباء فيه اسلوباً جديداً وحيوية فياضة كان الشعر في حاجة اليها . ورأوا فيه كذلك وقفة كوقفة نبي تنم كلماته عن معرفة « للذات السماء وآلام الجحيم » :

أنا شاعر الجسد وانا شاعر الروح ،
لذات السماء معي ، وآلام الجحيم معي ،
اطعّم الاولى على نفسي فازيدها ، واترجم الثانية الى لسان جديد .

ولم تجيء وقفة النبي هذه عفواً ، لأن وتمن اغاها في نفسه وحديثه وشكله

---

* جدير بالذكر هنا ان هذين الشاعرين هما اللذان « اكتشفا » ايضاً ترجمة فتزجرالد لرباعيات الخيام ، فذاع ذكرها في العالم بعد ذلك . كما ان لروزتي الفضل في اكتشاف عدد من اهم مخطوطات وليم بليك .

ولباسه عن وعي وارادة . فهو من مواليد « مانهــاتن » (وهي الآن جزء من نيويورك) ولم يبرّز في المدرسة في صباه ، فتركها واشتغل بتنضيض الحروف في احدى المطابع (مما جعل له حساسية خاصة لشكل الكلمات المرصوفة في قصائده)، ثم عمل في الصحافة ، الى ان عين محرراً لجريدة « النسر » النيويوركية . ولكنه قبيل بلوغه الثامنة والعشرين كتب افتتاحية يدعو فيها الى تحرير العبيد ، الذي لم يتم الا بعد ذلك بخمس عشرة سنة نتيجة للحرب الاهليـة ، فطرد من وظيفته . وعندئذ بدأ ينظم الشعر المرسل – وقد كتب شيئاً من الشعر الموزون المقفّى ولكن فيضه العاطفي والفكري لم يتحمل عسف العروض – وراح يقضي الساعات في التمشي و « التسكع » في طرقات نيويورك والمدن الساحلية الاخرى ، الى ان ذهب جنوباً الى « نيو أورلينز » ، تلك المدينة المرحة ، « المتسامحة في كل شيء الا عدم التسامح » ، حيث اختلط بالبحارة والزنوج والمهربين والحمالين والتجار ، وكل ما هب ودب في الميناء من ضروب الانسانية . وعرف هناك الحب ، ورأى الكوليرا تكتسح المدينة وتنتشر في انحاء البلاد . ولما عاد الى نيويورك كان قـد عقد النية على ان يكون شاعراً لا غير ، وان يقف في الناس ليسمعهم نبوة الحياة الفياضة المفعمة بالبشر والسعادة .

وقد دهش عارفوه حين رأوه يعود اليهم ، وقـــد تخلى عن لباسه الانيق بالفرُك كوت والتوب هات ، وارتدى ثياب نجار . وقد ضحك الكثير من هذه الوقفة المصطنعة ، ولكنه لم يكترث لهزئهم ، ولم يحفل الا بكراسة يحملها دائماً ، يدوّن فيهـــا خواطره كلما سنحت له وهو يتجول بين الجماهير ويحتك بالعمال وسوّاق العربات كما يحتك بالساسة والصحفيين . وعندما كان في السادسة والثلاثين نشر ديوانه ، وكانت « اغنية نفسي » اهم قصيدة فيه .

تعبر هـذه الاغنية الطويلة عن تلك الـ « أنا » الهائلة الاتساع ، التي امتزجت فيها اجيال البشرية ، زبدتها ونفايتها :

بين ثناياي عديد من اصوات طويلة بكماء ،
اصوات اجيال لا تنتهي من المساجين والعبيد ،

اصوات الممروضين واليائسين واللصوص والاقزام ...

ولكن رسالتها رسالة التفاؤل ، اذ يرى الشاعر ذاته تنبثّ وتملأ الرحاب وقد تبدلت بايمانها بجودة الارض والحياة وقدسية الانسان وكل شيء ينمو ، فيرى الناس جميعاً عشاقاً له :

عشاقي يخنقونني ،
مزدحمين على شفتي ، متراصين في مسام جلدي ،
يدافعونني في الشوارع والردهات ...

فهو يشعر انه قد تشرب بلاده في جسده ، وان شعوب الارض والاجناس المتضاربة قد اتحدت في نفسه بدماء البشرية ، وان عليه ان يحتوي الانسانية جمعاء في معانقته الكونية : « لقد فكرت فيك ملياً قبل ان تولد ... »

ولم تمر سنوات خمس — حين ظهرت طبعة جديدة موسعة لديوانه — حتى جعل الذوق يتحول في اتجاهه ، وان يكن في بطء ، واختلطت شخصيته ووقفته بمضمون شعره . فقالت فاني فيرن في احدى المجلات : « هـا هوذا والت وتمن قادم ... لقد انحسرت ياقة قميصه عن حنجرة خليقة بالفحول . كتفاه مندفعتان الى الوراء كأن رئتيه ، رغم ذلك الصدر الواسع الجميل ، لا تجدان متسعاً كافياً لهما ... لاحظوا صوته : انه قوي ، صافٍ ، عميق ... اسمعني صوت رجل اخبرك من اي معدن صنع ذلك الرجل . »

قامة مديدة منتصبة ، وشعر كث طويل ، ولحية ضافية تطرق اليها الشيب قبل اوانه ، ونظافة جسدية تتألق فيها بشرة وردية ناعمة — هكذا عرف وتمن فيما بعد . لم يشرب او يدخن قط ، محافظاً على تلك النقاوة التي يعتز بها . وقد جمع بين نقيضين يعتقد بوجوب توفرهما في المرء : المقدرة على استيعاب كل لون من الوان الحياة والتجربة الى درجة فقدان الهوية ، وذاتية مركزة تجعل له شخصية بارزة قوية . قال : « ان الديمقراطية مبدأ ، هو المعدّل العادي العامّ . وهذا المبدأ يقترن بمبدأ آخر لا غنى له عنه ، ويناقضه (كما يناقض الذكر الانثى) ويؤثر فيه واحياناً

يعاكسه ويحاربه ، وليس لاحدهما نفع بدون الآخر ... ذلك مبـدأ الفردية ، عزلة المرء في اطواء نفسه ــ الهوية ــ الشخصية . » فهو في فرديته قوة لا تروض ولا تترجم ، وكالصقر المحلق :

أطلق نعقتي البربرية فوق أسطح الدنيا .
وأروح كالهواء ، اهز بخصلات لمتي في وجه الشمس الهاربه ...

واذا كان في هذا الموقف تناقض منه ، فلا بأس لان :

عظيم الاتساع انا ، واحتوي الجموع الزاخرة .

ولكن صوفيته الشاملة تجعل منه في النهاية جزءًا من الطبيعة ، فيتحد بالمخلوقات والكون اذ :

ابث جسدي في دوامات المياه
وأخلّف نفسي المزبل لأنمو من العشب الذي اعشقه .
إن اردتني ، فأبحث عني تحت نعل حذائك .

لا ريب ان « اغنية نفسي » اعظم قصيدة انتجتها التربة الامريكية في القرن التاسع عشر * .

من « اغنية نفسي »

اني احتفل بنفسي ، واتغنى بنفسي ،
وكل ما ادعيه انا عليك انت ان تدعيه ،
لان كل ذرة تنتمي إليّ تنتمي اليك انت ايضاً .

اني اتسكع وادعو الروح مني ،

---

* تقع القصيدة في زهاء الفي بيت ، ولكني آمل ان ما ترجمته منهـــا هنا يكفي للدلالة على خطتها ونموها وتنوعها ومرماها . (ج. ا . ج.)

واتكىء واتسكع ، على راحتي ، متأملاً ورقة من حشائش الصيف .
ولساني ، وكل قطرة من دمي ، من خلق هذه التربة ، هذا الهواء ،
وقد ولدت هنا من ابوين ولدا هنا كذلك من ابوين ولدا هنا ،
وها انا ، في السابعة والثلاثين من عمري ، في تمام العافية ، ابدأ القول ،
مؤملا الا اتوقف حتى الموت .

*

تعال اقضِ يومك هذا وليلك عندي تَنَلْ ينبوع القصائد كلها ،
تنل طيبات الارض والشمس (ما زالت هناك ملايين من الشموس) ،
فتقلع عن اخذ الاشياء وقد مرت عن يد ثانية وثالثة ، ولن تنظر في عيون
الموتى ، او تقتات على الاشباح في الكتب ،
ولن تنظر في عيني انا ايضاً ، او تأخذ الاشياء عني ،
بل ستصغي الى كل ناحية وتقطرها جميعاً من نفسك انت .

*

الدافع الدافع الدافع
دائماً وأبداً الدافع التناسلي في العالم ،
ومن الاغوار المعتمة تبرز الاضداد المتساوية، مادة ووفراً وتكاثراً، الجنس دائماً،
دائماً حبكة من التماثل ، والاختلاف دوماً ، وولادة للحياة ابدا .

*

أذكر كيف اضطجعنا في الصبح الرقيق ذات صيف ،
وكيف استقر رأسك على ردفيّ وانقلبت بلطف علي ،
وكشفت القميص عن عظم صدري ، وأهويت لسانك الى قلبي المعرّى ،
وامتدت يداك حتى مستا لحيتي ، حتى مستا قدمي .

*

بصادح الموسيقى اجيء ، بأبواقي وطبولي ،

ولست اعزف للظافرين المعروفين فقط ، بل اعزف للمغلوبين والقتلى ايضاً .

أسمعتهم يقولون ان النصر طيب ؟
ولكني اقول ايضاً ان الخسران طيب،فالمعارك تُخسر بالروح نفسها التي بها تربح .

اني اضرب وأقرع للموتى ،
وانفخ في مزاميري اعلى وامرح ما لديّ من اجلهم .

مرحى للذين قد اخفقوا !
وللذين غرقت بوارجهم في عباب اليم !
وللذين غرقوا هم ايضاً في العباب !
ولكل من خسر القتال من قُواد ، ولكل من غُلب من أبطال !

*

ها هي ذي المائدة قد مدت بالتساوي للجميع ، وها هو ذا الطعام للجوع الطبيعي،
وهو للطالحين كما هو للصالحين ، اني اضرب المواعيد مع الجميع
ولن اقبل ان يهمل احد او يمس شعوره بشيء .
فالخليلة المستقعدة ، والطفيلي ، واللص ، كلهم مدعون هنا ،
والعبد بشفتيه الغليظتين مدعو ، والممروض جنسيا مدعو ،
وليس بينهم وبين الآخرين من فرق .

هذا ضغط من يد خجول ، وهذا تماوج شعر ورائحته ،
وهذا ملمس شفتي على شفتيك ، وهذا همس الحنين ،
وهذه اغوار سحيقة وذرى تعكس وجهي ،
وهذه نفسي بتأنٍّ تمتزج ، وهذه هي تخرج مرة اخرى .

تظن ان لي من ذلك غاية دفينة معقدة ؟

أجل إن لي من ذلك غاية ، كما لزخات المطر في نيسان غاية ، كما لذرات المعادن في جوانب الصخرة غاية .

*

انا شاعر الجسد وانا شاعر الروح ،
لذات السماء معي ، وآلام الجحيم معي ،
اطعّم الاولى على نفسي فأزيدها ، واترجم الثانية الى لسان جديد .

انا شاعر المرأة والرجل سواء بسواء ،
واقول ان المرأة عظيمة كالرجل ،
واقول ليس هناك ما هو اعظم من والدة الرجال .

اضغط ، وزد ضغطاً ، يا ليلا عاري الصدر – زد ضغطاً يا ليلا مغناطيسيا مغذيا !
يا ليل رياح الجنوب – ليلَ النجمات القلائل الكبار !
يا ليلًا يتمايل ابدا – يا ليلا عاريا مجنوناً من ليالي الصيف !

وابتسمي ايتها الارض اللذيذةُ شهوتها ، الباردة انفاسها !
يا ارضَ الاشجار السيالة الوسنانة !
ارض الغروب الراحل – ارض الجبال يعلوها الضباب !
يا ارضاً صب عليها البدر دفقه اللماع بالازرق مموّهاً ،
يا ارضاً ترقّطَ تَبَجُ النهرِ ببريقها وظلالها !
أرض السحب الشهباء الصافية ، التي اشتدت من اجلي وهجا وصفاء !
ايتها الارض التي احتوت المسافات بين ذراعيها ، غنية بنَوْر تفاحها !
ابتسمي ، فقد دنا حبيبك .

ايتها المسرفة ، اعطيتني حبا – خذي حبا مثله مني .
يا لعشق جامع عجز الوصف عنه !

*

انا لست شاعر الخير فحسب . اني لا ارفض ان اكون شاعر الشر ايضا .

ما هذا الهذر عن الفضيلة والرذيلة ؟
فالشر يدفعني واصلاح الشر يدفعني ، اما انا فاقف غير مبالٍ ،
فليست مشيتي مشية من يبرز العيوب ويكثر الرفض .
اني لأرطّب جذور كل شيء ينمو ويترعرع .

*

ولت وتمن ، كون ، ابن منهاتن ،
ثائر ، جسدي ، شهواني ، يأكل ويشرب ويتناسل ،
لا مائع العواطف ، ولا يعلو بنفسه على الرجال والنساء ، ولا يتنكّب عنهم ،
ولا يزيد تواضعه عن كبريائه .

بين ثناياي عديد من اصوات طويلة بكماء ،
اصوات اجيال لا تنتهي من المساجين والعبيد ،
اصوات المروضين واليائسين واللصوص والاقزام ،
اصوات دورات من التمهيد والتراكم ،
والخيوط التي تربط بين النجوم ، والارحام ونطفة الآباء ،
وحقوق الذين داسهم الآخرون ،
والمشوهين والعاديين والفاهين والحمقى والمحتقرين ،
والضباب في الهواء ، والصراصير تدحرج كريات من الزبل .

بين ثناياي اصوات محترمة ،
اصوات الجنس والفحشاء ، اصوات محجّبة ارفع عنها الحجاب
اصوات خليعة انقيها وابدل اشكالها .

انا لا ازمّ باصابعي على شفتيّ ،
بل استبقي النعومة حول الاحشاء كما استبقيها حول الرأس والقلب ،
وما المضاجعة عندي بأقبح من الموت .

أومن بالجسد وشهواته ،
فالرؤية والسمع واللمس معجزات ، وكل جزء مني معجزة .
قُدُسيٌ انا من الداخل والخارج ، وكل ما امسه او يمسني يتقدس ،
وعطر إبطيّ هذين فوح اطيب من الصلاة ،
وهذا الرأس اطيب من الكنائس والكتب والمعتقدات جميعها .

☆

أظن ان بوسعي ان اذهب واعيش مع الحيوانات ، فهي مستكينة قانعة بنفسها .
واني لاقف واطيل اليها النظر .

فهي لا تعرف جهداً ولا تئنّ متشكية من احوالها ،
ولا تأرق في الظلام وتبكي لخطاياها ،
ولا تُضيق صدري بحديثها عن واجبها تجاه ربها ،
وليس بينها حيوان يتذمر ، او حيوان جُنّ بسعيه وراء المقتنيات ،
لا يخر احدها ساجداً لآخر ، او لبني جنسه ممن عاشوا قبل آلاف السنين ،
وليس بينها وجيه او بائس على وجه البسيطة كلها .

☆

نداء وسط الجماهير ،
ذلكم صوتي : ممتلىء جارف حاسم .

تعالوا يا صبيتي ،
تعالوا يا اولادي ، وبناتي ، ونسائي ، وأهلي ، ورفقتي ،
فالآن يشد العازف اعصابه، بعد ان فرغ من فاتحة لحنه على المزمار الذي في سريرته .

☆

هنا وهناك تراهم والدراهم على عيونهم يتمشون ،
والعقل يلقمهم بسخاء ليطعم البطن النهم ،

يشترون التذاكر ، آخذين ، بائعين ، ولكن الى الوليمة ولو مرة غير ذاهبين ،
الكُثْرُ يعرقون ويحرثون ويَذْرون ، وأجراً لهم التبنَ يأخذون ،
والقلةُ خاملين يملكون ، والحنطة دوماً يطلبون .

هذي هي المدينة ، وانا احد سكانها .
وما يهم الغير يهمني : السياسة والحروب والاسواق والجرائد والمدارس ،
ورئيس البلدية ، والمجالس ، والمصارف ، والمكوس ،
والبواخر ، والمصانع والاسهم ، والمخازن والعقارات والاراضي .

*

لقد آن لي ان أفسر نفسي — فلنقف !

المعلوم أنضوه عني ،
واقذف بالرجال والنساء جميعاً في غمرة المجهول .

تدل الساعة على اللحظة هذه — ولكن ما الذي تدل عليه الابدية ؟

لقد قضينا حتى الآن الملايين من فصول الشتاء والصيف ،
وأمامنا بعد ملايين ، امامها ملايين .

أتتنا المواليد بالثراء والتنويع .
وسوف تأتينا مواليد اخرى بالثراء والتنويع .

ولست أدعو الواحدة كبرى والثانية صغرى ،
فكل ما يملأ زمانه ومكانه مساوٍ لغيره .
اخي واختي ! هل كانت الانسانية حسوداً لكما ، فتاكة بكما ؟
اني آسف لكما ، فهي لم تحسدني ولم تفتك قطّ بي ،
وكل شيء بيننا وديع ، ولا احفظ حسابات النحيب ،

(مالي وللنحيب ؟)
أنا قمةٌ من اشياء تَمَّ صُنعُها ، وفيّ احتوي الاشياءَ المقبلة .

*

عشاقي يخنقونني ،
مزدحمين على شفتيّ ، متراصّين في مسام جلدي ،
يدافعونني في الشوارع والردهات العامة ، ويأتونني عراة في الليل ،
وفي الليل يصيحون من على صخور النهر : « هيا ، هيا ! » مرفرفين ومزقزقين فوق رأسي ،
يهتفون باسمي من احواض الزهور ، ومن بين الدوالي والشجيرات المتواشجة ،
ويحطون على كل دقيقة من حياتي ،
يقبلون جسمي قبلات بلسمية ،
ويخرجون حفنات من قلوبهم صامتين ويعطونها قلبي .

*

كفاكَ ما حلمت من احلام حقيرة !
اني الآن اغسل القذى عن عينيك ،
وعليك ان تعوّد نفسك بريق الضوء ولألاء كل دقيقة من حياتك .

طالما خضتَ المياه وَجِلا ممسكاً بخشبة قرب الشاطىء .
أما الآن فاريدك ان تكون سباحاً جريئاً ،
تلقي بنفسك في خضم البحر ، ثم تعلو ثانية وتلوّح لي وتصيح ، وتضحك اذ تقتحم الموج وشعرك طائر .

*

اما أنت يا موت ، يا عناق الفناء المر ، فعبثاً ما تحاول ان تفزعني .

*

الماضي والحاضر في ذبول — لقد ملأتهما ، وافرغتهما ،

وها انا استمر فأملأ ثنايا المستقبل .

ايها المصغي هناك ! اعندك ما تُسرّه في اذني ؟
انظر في وجهي وأنا انتشق عطر المساء ،
(وتكلم باخلاص ، فليس من يسمعك غيري ، ولن امكث الا دقيقة اخرى) .

اتراني اناقض نفسي ؟
حسناً اذن ، انني اناقض نفسي ،
(عظيم الاتساع أنا ، وأحوي الجموع الزاخرة) .

لقد ركزت همي في الذين هم قربي ، وأنا على عتبة الباب انتظرهم .
من فرغ من عمل يومه ؟ من ينتهي من عشائه قبل غيره ؟
من يريد المشي برفقتي ؟

تكلم قبل ان اذهب . ام انك ستبطىء فيفوت الأوان ؟

*

يُسفّ الصقر الارقط ويمرّ بي متهماً اياي ، متذمراً من ثرثرتي وتسكعي .

ولكنني انا ايضاً لا أرَوّض ، وانا ايضاً لا أُترَجم ،
فأطلق نعقتي البربرية فوق اسطح الدنيا .
وأروح كالهواء ، واهز بخصلات لمتي في وجه الشمس الهاربة ،
وأبث جسدي في دوامات المياه ،

واخلّف نفسي للزبل لأنمو مِن العشب الذي اعشقه .
ان اردتني ثانية ، فابحث عني تحت نعل حذائِك .

لن تكاد تعرف من انا او ماذا اعني ،

ولكنني ، الى ذلك ، سأكون صحة لك طيبة ،
وانقّي دمك وأُنسغِهُ .
فاذا لم تجدني بادىء الامر ، تشجع ،
واذا افتقدتني في مكان ، ابحث عني في مكان آخر .
لقد وقفت في مكان ما في انتظارك .

١٩٥٣

الشِعر الأميركي الحَدِيث

« ومن اول اعراب للجسد
تعلمت لسان الانسان ، كي الوي اشكال الفِكَر ،
فتنصاعَ لمصطلحات الدماغ الحجرية ،
كي اظلل واحوك من جديد رقمة الالفاظ
التي خلفها الموتى الذين
(وهم في حقول لا يطلع عليها القمر)
ليست بهم حاجة الى دفء الكلمات » — ديلن توماس

•

إن القرن العشرين قرن شديد الشعور بالذات ، شديد التساؤل ، شديد الانتباه الى كل ما يبدر من الانسان من لفظ او حركة . وهو إلى ذلك ايضاً شديد الوحشة ، شديد الخوف .

وقد غدا لدى الانسان الحديث من المعرفة بالتاريخ وعلم النفس والانثروبولوجيا والادب ما جعل من نفسه ، بهذه الحساسية المفرطة ، ميداناً للنزاع : كيف يحقق ذاته وينهض بحضارته ؟ أيستمر في تقاليده ، أم يسعى الى خلق حياة جديدة ؟ أينصرف الى استخراج ما بين طيات نفسه الفريدة من كوامن ، أم يندمج في الجماهير ويصبح صوتاً ناطقاً لها ؟ ولما كان كثير السؤال

عن كل ما يفعل ويفكر ويخشى ، فقد جاء إبداعه على شيء من العرج ، على شيء من النشاز . وحتى الثورة التي اتسمت بها اساليبه الفنية لم تكن ثورة منطقية تحاول الابقاء على ما احرزت عليــه ، بل كانت ضرباً من التخبط في الظلام ، بحثاً عن نهاية لهذا النزاع النفسي قبل ان يحتضر الذهن ، واذا بهــذا التخبط نفسه يولد الخصب ، ولكنه خصب فيه بذور صراع جديد .

والمدخل الى الشعر الامريكي الحديث لن يكون ميّسراً الا اذا جئناه عن طريقين او ثلاث اوجدتها ظروف امريكا الخاصة في هــذا الجو الفكري الذي يعيش فيه القرن العشرون . فهذا البلد الفتيّ هو (اولاً) أشبه بقارة متراميــة لما فيه من تفاوت في مظاهر الطبيعة والمناخ والسكان، ولذا فان فيه امكانيات وافرة للحياة يتغنى بها الشعراء . ولكنه (ثانياً) لفتوته وحداثة نشأته تنقصه الاستمرارية العميقة الاصول ، فهو يعاني فقراً في التقاليد الثقافية يولّد مشاكل ذهنية عنــد المتطلعين الى الثقافات العالمية من ابنائه . وهو الى هـذا وذاك (ثالثاً) بلد يزخر بالمتناقضات من ثروة وفقر ، ومثالية ومادية ، وابيض واسود ، وعدالة وظلم .

ولم تتشعب هذه الطرق (التي تعبر كل منها عن احدى هـذه النواحي) الا قبل حوالى مئة سنة ، عنــدما اراد الادباء الاستقلال عن الادب الانكليزي كما كانوا قد استقلوا من قبل عن حكم الانكليز . ولم يتم هـذا الاستقلال الفكري بسهولة (ولعله لم يتم نهائياً حتى اليوم)، وكان على الكتاب الامريكيين ، امثال ثورو وملفل ووِتْمَن ان يشيحوا بوجوههم عن اوروبا قبــل التمكن من الالتفات الجدي الى جوهر بلادهم ، رغم مواردها الثقافية الضئيلة . وقام بعضهم حتى في وقت متأخر ، كراندولف بورن ، يعيبون على قومهم هـذا « التواضع الثقافي » ازاء الاقطار الاوروبيــة . اما « ثورو » Thoreau فما اراد الا وصف بلاده ، بل وصفَ جزء صغير منها – ولاية ماساشوستس . وقد احتل منها غابــة صغيرة تدعى « وُلْدِن » قرب بلدة « كُنْكُرْد » وسكن في كوخ بنــاه بيديه في الغابة على مقربة من البحيرة التي تتوسطها، يعيش على ما يزرع وما يصطاد من سمك ، (وقد اثار غضبه مد خط للسكة الحديدية يقطع طرفاً من الغــابة

ويعكّر سكونها !) وهناك ألف كتابه الجميل « ولدن » ، وقال فيه : « لقد رحلت كثيراً ـ في كنكرد . » كأنه يرى عبثاً في الترحال الى اماكن أبعد من ذلك .

وكان « ولت وتمن » Whitman في النصف الثاني من القرن الاخير اول من غنى واطال الغناء عن بلده ، وهو يتسع ويمتلىء بالافواج القادمة عبر البحار ليحققوا حلم الانسانية الابدي ، العدالة والمساواة :

ها هي ذي المائدة قد مدت بالتساوي للجميع ، وها هوذا الطعام للجوع الطبيعي ،
وهو للطالحين كما هو للصالحين ، اني اضرب المواعيد مع الجميع ،
ولن أقبل ان يهمل احد او يمس شعوره بشيء :
فالخليلة المستقعدة ، والطفيلي ، واللص ، كلهم مدعو هنا .
والعبد بشفتيه الغليظتين مدعو ، والمصاب بمرض جنسي مدعو ،
وليس بينهم وبين الآخرين من فرق .

وشعر وتمن يعظّم بلده ، ولكنه يمثّل ايضاً اتجاهاً نحو التكافؤ بين الحياة الامريكية وبين المساواة بين الناس في العالم :

نحن الذين نحوي القارات فينا ، وطبقات الناس كلها ، ونسمح بالاديان جميعها . .
نسمع الصراخ والضجيج ، يؤتى الينا عن طريق الشِيَع والاحقاد من كل صوب ،
تطبق كلها علينا آمرة ناهية ، فتحيط بنا يا رفيقي ،
ولكننا رغم ذلك نسير احراراً غير موقوفين في طرق الدنيا كلها ، نرحل شمالاً وجنوباً ، الى ان نترك لنا اثراً لا يمحي في الزمن والعصور المتفاوتة ...
(الى المصلوب)

ان وتمن ، بتفاؤله ببلاده وايمانه بالشعوب والمستقبل ، هو المؤثر الأكبر في

الشعر الاميركي *. واليه يمكننا ان ننسب عدداً من الشعراء المحدثين من امثال كارل ساندبرغ، وفاشل لندساي، وإدغر لي ماسترز، وارتشيبولد مكليش.

وقد نشأ كارل ساندبرغ، كسلفه الذهني وتمن، نشأة فقيرة، فاشتغل بواباً لدكان حلاق، وسائقاً لعربة حليب، وغاسلاً للصحون في الفنادق، ومساعداً لنجار، قبل ان يتمكن في النهاية من الدراسة في الجامعة. وكانت نشأته واكثر حياته في مدينة شيكاغو، فكتب اكثر شعره عن المدن والمصانع والمطاعم، وما يعتلج فيها من عنف ويشيط فيها من حيوية وقوة. وقد اعتاد في السنين الاخيرة ان يقرأ شعره على جماهير المستمعين، واحياناً يرنّمه، بمرافقة الغيتار الذي يعزفه على طريقة شعراء التروبادور القدامى. وهو شعر طليق متباين النغم والايقاع. هذا هو يخاطب مدينته «شيكاغو»:

يقولون لي انك شريرة، فاصدقهم، لانني رأيت نساءك المصبوغات الوجوه تحت مصابيح الغاز يغوين شباب القرويين.

ويقولون لي انك معوجّة، فأجيب: أجل، لقد رأيت حامل المسدس يقتل ويفر طليقاً ليقتل من جديد.

ويقولون لي انك وحشية، وجوابي هو: انني رأيت على وجوه النساء والاطفال امارات الجوع الظالم،

وبعد أن اجيب كذلك التفت مرة اخرى الى الذين يهزأون من مدينتي هذه، وارد عليهم هزأهم واقول:

تعالوا أروني مدينة مرفوعة الرأس تغني فخوراً بأنها حيـة، فظة، قوية، واسعة الحيلة،

---

* وله ايضاً في الشعر الاوروبي تأثير كبير، قارن به مثلاً هذه الابيات لبرتولت برخت الالماني:

إني برتولت برخت، اصادق الناس. وألبس
قبعة على رأسي كما يفعل الغير.
أقول: إنهم حيوانات لها نتن غريب،
وأقول: لا بأس، انا كذلك ايضاً.

تقذف بالشتائم المغناطيسية وهي تكدح وتقيم العمل فوق العمل . انها ملاكم جريء شديد البروز بين المدن الرخوة الصغيرة ،
شرسة ككلب تدلى لسانه للتوثب ، واسعة الحيلة كالمتوحش الذي يركز قواه ضد البراري ،
عاري الرأس ،
يعمل بجرفته ،
ويهزم ،
ويختط ،
ويبني ويحطم ويبني من جديد ...

وشيكاغو التي ظهر فيها ساندبرغ ظهر فيها ايضاً ڤاشل لندساي Vachel Lindsay ومكليش . اما لندساي فقد حظي بعناية كبرى من والديه اللذين اراداه ان يتعلم الطب ، ولكنه انصرف عن الطب الى دراسة الرسم وكتابة الشعر . وبالرغم من ارجاع محرري المجلات قصائده اليه ، فانه ظل ينظم ويرسم بعناد، مؤمناً ان باستطاعته عن طريق صوره وقصائده ان يحقق ثورة ثقافية لجعل اميركا بلداً أجمل وأرقى حضارة ، وجعل الاميركيين شعباً أهنأ وأسعد . فقام بين سنتي ١٩٠٦ و ١٩٠٩ بثلاث جولات طويلة مشياً على الاقدام في ولايات مختلفة ، وهو يقايض كراساته الشعرية المصورة بالطعام والمنام ، ويقرأ شعره على الناس . وقد ظنه الكثير حينئذ معتوهاً . غير انه ما كادت الشهرة تواتيه سنة ١٩١٣ بعد ظهور احدى قصائده في مجلة « شعر » الشيكاغوية (وهي التي ابرزت اسماء اخرى كثيرة كساندبرغ وإليوت وكمنغز وغيرهم) ، وحال ظهور ديوانه ، حتى غدت تلاوته لقصائده من الحوادث الأدبية البارزة في كل مدينة . وقد ظن عندها ان النهضة الشعرية قد تحققت اخيراً ، ولكن الناس كانوا في الواقع يتوافدون لسماع صوته الهادر ورؤية شخصيته البارعة وحماسه الفائر عند قراءته لشعره . ولم يدم ذلك طويلاً ، فقد رأى قواه الابداعية تتقلص وشهرته تتضاءل ، وأحس بأنه قد غلب على امره ، وقد مرض جسداً وعقلاً ،

فانتحر سنة ١٩٣١ .

غير ان ارتشيبولد مكليش كان اكثر حظاً من لندساي . فقد درس في ييل وهارفرد ، وقضى بعد الحرب الاولى مدة طويلة يتجوّل في اوروبا ، وتشبع بالشعر الفرنسي وشعر اليوت وباوند (وهما في اول الشهرة) والاتجاهات الاوروبية المستحدثة ، فجمع بذلك بين الروح التجريبية الادبية التي انتشرت في عواصم اوروبا وبين الثقافة الامريكية « الوطنيّة » . فكان في موضوعه الاكبر « اميركا » أقل اندفاعاً الى التفاؤل من الشعراء الوطنيين ، واكثر تساؤلاً . « كانت امريكا وعوداً » يقولها مكليش في قصيدة بهذا العنوان ، ولكن علينا نحن أن نحقق هذه الوعود . فهو يشعر ان الحرية لم يتم لها النصر ، وان من واجب الشعر التحدي والهجوم لا التراجع والتهرب . وقد اشتهر مكليش بالتمثيليات الشعرية التي نظمها حول هذه المواضيع للاذاعة ، فكان من السباقين الى هذا اللون الجديد من الكتابة * .

في شعر هؤلاء الشعراء كلهم تبرز نقاط القوة ونقاط الضعف التي تميز الكثير من الشعر الامريكي عن غيره . فهو شعر جزل ، دافق ، طويل النفس ، وأكثره طليق متفاوت الاطوال في ابياته . ونغمته الظاهرة هي نغمة التفاؤل وأهمية الشعب والايمان بالانسان ومصيره ، وهو يضع امريكا مثالاً لامكانية الخير والسعادة . ولكنه من الناحية الاخرى شعر يغلب فيه العام على الخاص ، كثير التقرير (الى درجة السذاجة احياناً) ، تقل فيه الدقائق ازاء الصور العريضة ، والعواطف فيه لا تحظى إلا بالنزر اليسير من التطور والتحليل .

★

فاذ انتقلنا الى الجماعة الثانية من الشعراء الامريكيين وجدناهم واقفين حيال مشكلة لعلها ذهنية اكثر منها اجتماعية . انها مشكلة التقليد Tradition والاستمرارية . فقد قلنا ان الامريكيين في القرن التاسع عشر كانوا ينظرون

* اشهرها : « سقوط مدينة » ، و « الحصان الخشبي » ، و « جي . بي . » .

صوب اوروبا للاحساس بجذورهم ، او انهم حاولوا الانصراف عنها للاندماج بروح بلادهم الجديدة . غير ان عدداً من الادباء ، في اواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن، ادركوا انهم في كلتا الحالتين قد فقدوا الاستمرارية لانهم لا يتمتعون بتقاليد ثقافية حية ينتمي اليها ابداعهم . فكانت الحالة عندهم حينئذ كحالة الادباء الروس في اواخر القرن الماضي . لقد نفى كثير من الادباء الروس انفسهم حينئذ من بلادهم طائعين ، واستقروا في باريس بحثاً عن التقاليـــد (كما فعل تورغنيف وغيره) ، لكي يكتبوا عن بلادهم بحس أعمق ورؤية أوضح . وهكذا فعل في الربع الاول من هذا القرن هنري جيمز وجوليان غرين وستيوارت مريل وازرا باوند ، وتي . اس . اليوت وغرترود ستاين وهمنغواي وفوكنر ، وعشرات الادباء الآخرين ، واضحت شوارع لندن او الضفة اليسرى من السين ملهمة الجزء الاكبر من الابداع الحديث . وقد بقي الكثير منهم في اوروبا ، بل ان جوليان غرين وستيوارت مريل اشتهرا بالكتابة بالفرنسية بعد ان جعلا اقامتهما الدائمة في باريس .

ولم تكن عبقرية تي. اس . اليوت إلا تزاوج نشأتـــه الامريكية وتغلغله الجديد في الحضارة الاوروبية . فاذا كان الجو في قصائده التي يصور بهـــا اليأس وضيعة النفس في اوروبا عقب الحرب الاولى جو لندن على الاغلب ، فان فيهـا رموزاً استقى الكثير منها – عن وعي او غير وعي – من الطبيعة الامريكية . فالابيات التي يستهلّ بها قصيدته « الارض الخراب » تذكّر القارىء بالفلوات الامريكية اكثر من غيرها :

نيسان أقسى الشهور ، يولّد
الليلك من الارض الميتة ، مازجاً
الشهوة بالذكرى ، محركاً
بليد الجذور بغيث الربيع .

ولكن الشوق الى الجذور القديمة يتحقق عندما يندمج الشاعر في جماهير المدينة الاوروبية رغم ما فيها من محل (وإن تينع الاراضي الامريكية التي هجرها) :

مدينة الوهم .
في الضباب البني فجر يوم من ايام الشتاء
انساب جمهور على جسر لندن عديد الناس ،
ما كنت أعلم ان الموت قد قضى على عدد كهذا .
كانوا ينفثون التنهدات القصار القلائل
وقد ثبت كل ناظريه أمام قدميه ...
هناك رأيت رجلًا أعرفه فأوقفته صائحاً به : « ستتسن !
أنت يا من كنت معي في السفن في مايلي !
تلك الجثة التي زرعتها العام الماضي في حديقتك ،
هل أخذت تبرعم ؟ استزهر هذه السنة ؟
ام ان الصقيع الفجائي قد قض مضجعها ؟
اوه ، أبعد الكلب عنها ، انه صديق للبشر ،
وإلا نبش الارض باظفاره ليكشف عنها !
أنت ! ايها القارىء المرائي ! - يا مثيلي — يا أخي ! »

في هذه المقطوعة وحدها من « الارض الخراب » أشارات على الاقل الى ثلاثة شعراء مختلفين ، وكل اشارة تمنح المعنى عمقاً جديداً ، الى ان تنتهي القصيدة الى طبقات متعددة من الايماء والمغزى ، وجو عابق بالماضي والحاضر معاً . « فمدينة الوهم » هي المدينة التي اوحى للشاعر بها بودلير بعبارته :

يا مدينة زاخرة ، مدينة ملؤها الاحلام ،
حيث يمسك الطيف طوال النهار بعابر السبيل .

وهي ليست لندن فحسب ، بل مدينة الحضارات المتعاقبة كما نرى في مكان آخر من القصيدة : القدس ، أثينا ، الاسكندرية ، ڤينا ، لندن .

والبيت « ما كنت اعلم ان الموت ... » من جحيم دانتي .

والبيت « اوه ، أبعد الكلب عنها ... » تحوير مقصود لبيت من مرثاة في

مسرحية « الشيطان الابيض » لجون وبستر (القرن السابع عشر) ، وأصله :

« أبعد الذئب عنها ، انه عدو للبشر » .

اما البيت الاخير فهو آخر بيت في مقدمـة بودلير لديوانـه « ازهار الشر » .

لقد كان هذا الشعر الغني بالإشارة والرمز ، والرابط بين جوانب التقاليـد الثقافية التي هي تراث اوروبا ، شيئاً جديداً في النظم . وقـــد قيل ان اليوت لم ينجح في ذلك الا لانه امريكي عاد عن قصد ووعي الى ينابيع الثقافـة الاوروبية فأحس بها اكثر من غيره . وقـــد كان لشعره بعد نشر « الارض الخراب » (١٩٢٢) اثر مباشر عميـق في النتاج الانكليزي ، ولكن من الغريب ان تأثيره كان بطيئاً في التسرب الى امريكا نفسها .

والذي اكتشف اليوت هو ازرا پاوند . والشعر الامريكي الحديث مدين بالكثير الى شخصية هذا الرجل الدينامية العجيبة ، والى آرائه في الادب والفن . وهو ، باستثناء اليوت ، اشهر من هجر امريكا ليكتشفها من بعيد. سافر الى اسبانيا سنة ١٩٠٧ ليكتب اطروحة عن لوبي دي ڤيغا Lope de Vega ثم جعل يرحل في اوروبا ، ولم يعد الى بلده (فيما عدا زيارة قصيرة غير موفقة سنة ١٩٣٩) حتى سنة ١٩٤٥ ، حين اعاده الجيش الامريكي الى وطنه مكرها لمحاكمته بتهمة التعاون مع الفاشيين .

ولكنه في السنين الثماني والثلاثين التي قضاها متنقلاً بـــين لندن وباريس ورَپالّـو ـ المدينة الايطالية الجميلة التي جعلهـا في النهـاية مقرّاً له ـ لم تكن هناك حركة ادبية باللغة الانكليزية لم يتصل بها بشكل من الاشكال . فقد حرّر عدداً من « المجلات الصغيرة » او ساهم في تحريرها وارشادها ، وكانت هذه المجلات سماداً منعشاً لارض منهكة ، نذكر منها « المزولة » The Dial و « الاناني » The Egoist و « شعر » Poetry (المذكورة آنفـــاً) و « المجلة الصغيرة » Little Review وغيرها . وقد ذهب اليه اليوت ـ وهو مـــا زال مغموراً ـ بقصيدته « الارض الخراب » ، فاعجب بها پاوند ، ولكنه شذّب بها وقص منهـا

حوالي نصفها ، وساعد في نشرها (وقام في الوقت نفسه بمشروع اكتتاب مالي لاعانه اليوت) . وعندها كتب اليوت اهداء القصيدة بالايطالية : « الى ازرا پاوند ، الصانع الامهر » .

وعندما استقر پاوند اخيراً في رپالو ، كان مرجعـــاً لكل شاعر او كاتب ناشيء ، يراسل العشرات منهم ، ويحمّل رسائله النصح والنقد والاعجاب والنقمة بلغة كثيرة الايجاز شديدة التركيز ، تختلط فيها الشتائم العامية بأجمـل الفصحى ، وترصعها كلمات من لغات كثيرة حيّة وميتة . وفي غضون ذلك نشر عدة دواوين وكتباً في النقد وكثيراً من الترجمات ، ولفت النظر الى الشعر الصيني ، ونقل منه الكثير الى الانكليزية ، مصرّاً في ذلك كله على ايقاظ الذهن الامريكي وتهذيب الذوق الانجلوسكسوني .

« الشحن » — هذه احدى الفاظه الاساسية كلما تحدث عن الكتابة ، وهو يعني بها الشحن الكهربائي الذي يستطيع اطلاق طاقة مخزونة مركزة . « الادب كلام مشحون شحناً عالياً » . ولذا فان الشعر في نظر پاوند ليس عاطفة دافقـة يطلقها الوحي كما يعتقد الرومانسيون ، بل صنعة تتطلب غاية الدقة والحذق — وما ابعد ذلك عن الطريقة الوثنية ! ثم ان الشاعر لا يتعلم صنعته من ادب لغته فقط ، بل من آداب العالم بأجمعها ، لان الفن عند پاوند لا ينتمي الى بلد معين ، بل هو شيء عالمي يتمثل في كل بلد جزء واحد منه ، وعلينا ان نحافظ على هذه « الوحدة الفنية » . وحتى الترتيب الزمني يفقد قيمته في هـذه الوحدة الهائلة ، لان الصنعة الرائعة لا زمن يحددها .

واذا كان من الممكن تحديد اسلوب اليوت ، فانه من الصعب جـداً تحديد اسلوب پاوند . كلاهما يشحن شعره برموز التراث الحضاري المتراكم ، ولكن الغاية القصوى في شعر اليوت هي النضج الكلاسيكي الذي يجعل من الفن وسيلة نفسية دينية ، ويُبقي في الوقت نفسه على استمرار الحضارة . امـــا عند پاوند فالغاية هي تغيير المجتمع — بما في ذلك تغيير الوضع الاقتصادي المبني على الربا . فهو يغضب ويتهكم ويطالب ، لانه يرى ان عصره قد انحط كثيراً عمـا كانت عليه

المدنية في عصر آل مديتشي في النهضة الايطالية . انه الظمأ الى التراث الاوروبي يعانيه المثقفون الامريكيون * .

واليوت وپاوند كلاهما نتاج المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي. وبتأثيرهما على الشعر الحديث جلبا الشعر الامريكي نفسه الى الحظيرة العالمية . فالرمزية الفرنسية تبدأ ببودلير ثم تتطور على يدي مالارميه من جهة ورامبو من جهـــة اخرى : الصلابة والدقة في اللفظ مع ضبابية المعنى عند الاول ، و « تشتيت شمل الحواس » البدائي عنـــد الثاني . ولكن بودلير نفسه كان متأثراً بدوره بالشاعر القصاص الامريكي ادغر آلن بو ، الذي مات في اواسط القرن الاخير . وهكذا تتفاعل التأثيرات وتتجاذب الاقطاب .

والشاعرة الامريكية املي ديكنسن Emily Dickinson (ماتت عـــام ١٨٨٦) من روافد الشعر الرمزي – وان لم يقرأها الرمزيون الاوائل – ولذلك كان لشعرها عند بدء حركة الايماجيزم Imagism (الصُوَرية) ، مفعول قوي في الشعر الحديث لتركيزه الانيق ورموزه العنيفة ، وفي رموزها منهل غزير للنقاد الفرويديين .

وقد كان پاوند بتعاليمه ونشاطه الفكري ، القوة الدافعة في حركة الايماجيزم هذه (١٩١٣) ، وتكاد تكون الحركة الادبية الوحيدة التي قام بها الامريكيون في اوروبا وامريكا. وقد بدأت باعتماد الشاعر على خلق الصورة وبتر كل الزوائد ، بحيث يمثل المضمون للعين بارزاً محدد الجوانب . خذ مثلاً القصيدة التالية بعنوان « عربة اليد الحمراء » لوليم كارلوس وليمز :

الكثير يعتمد
على
عربة يد

---

* لپاوند ديوان يتسع باستمرار يدعى «الفصول» Cantos كان آخر ما اضيف اليـــه Pisan Cantos وله دواوين اخرى صغيرة .

حمراء
مزججة بماء
المطر
قرب الفراخ
البيضاء

او هذه القصيدة للشاعر نفسه :

قطعة ورق
بنية مجعدة
لها من الطول
والحجم ما يبدو
كانسان ، كانت
تدور مع
الريح ببطء
وتدور في
الشارع ، عندما
مرت سيارة
فوقها
وداستها
في الارض . وبعكس
الانسان قامت
تدور ثانية
مع الريح وتدور
لتعود الى ما كانت
عليه من قبل .

وقد تطور شعراء هذه المدرسة فيما بعد ، وأمسى اكثرهم من شعراء الولايات المتحدة المرموقين ، الممتازين بالتركيز والصنعة اللفظية البارعة ، امثال اي. اي كمنغز E.E Cummings ووليم كارلوس وليمز ، وهيلدا دوليتل H.D. ، وماريان مور ووالاس ستيفنز وغيرهم ـ فضلاً عن اليوت وپاوند بالطبع .

وفي العقد الرابع من هذا القرن ، في السنوات القلائل التي سبقت الحرب العالمية الثانية ، ظهر مؤثر جديد على الشعر الامريكي قادماً من اوروبا مرة اخرى : الشعر الماركسي الذي تحول تأثيره بسرعة الى تأثير شاعر انكليزي شاب: اودن W. H. Auden . لقد استطاع اودن ان يدخل في الشعر الماجريات السياسية العالمية ، والفاظ العلم والسياسة والاقتصاد . وشعره يتمتع بصلابة الشعر الايماجي مع ثروة لفظية زاخرة يلعب بها لعباً سحرياً ، ويسلطها على المجتمع والسياسة في كثير من السخرية والنقد ، بذكاء نفاذ واسلوب قاطع . وبعد الحرب اكتسب اودن الجنسية الامريكية ـ كما اكتسب اليوت قبل ذلك الجنسية الانكليزية . ومن الممتع ان نلاحظ ان اليوت الباحث عن التقاليد يصبح اوروبياً ، بينما يصبح اودن المعبر عن فوران القرن العشرين امريكياً .

اما في السنين الاخيرة فقد عاد الاهتمام الى الغنائية المقرونة بالصياغة اللفظية المتلألئة، كما نرى في قصائد الشعراء الشباب، امثال پيتر فيرِك، وثيودور ريثكه ، وروبرت لويل ، وكارل شاپيرو ، وغيرهم . وهنا لا نجد اثراً بادياً لوتمن ، كما اننا نرى رد فعل لشعر اليوت ، مع ميل قوي نحو اسلوب اودن . لقد استقر الشعر الامريكي نهائياً على قاعدة فردية شخصية . وعلينا ان ننتظر لنرى هل تنتج هذه المهارة الحريصة في السبك سبيكة تستحق الحفظ ، وهل يكون للشعر الامريكي على الاقل بعض ما للنثر الامريكي من اثر في الادب الاوروبي الجديد ?

١٩٥٥

السّرياليَّة
والاتجاهات الحَديثة في الرسم

قبل ان أخوض في الموضوع * ، اود أن احدد موقفي امامكم ، لئلا يؤخذ عليّ ما لست اريد . انني اذ احدثكم عن الاتجاهات الحديثة في الفن ، كنت أودّ لو ادافع عنها وأحث عليها . غير انني هنا سأستعرضها ، واقدمها عارية من زخرف القول . ولعلكم بعد ذلك تستشفون رأيي في الموضوع ، غير انني أرجو ان تذكروا انني اذا اردت بث فكرة التجديد في انفس الجيل الجديد ، لن أدعي ان الطريق الى اكتشاف الحقيقة بهذا التجديد ممهد ، سهل ، واضح . على الجيل الجديد ان يسعى نحو الحقائق مسلحاً بخبرته ومعاناته الذاتية ، ويهتدي الى مواطن الجمال في الحياة بعد بحث ، وشك ، وقلق ، ومخاطرة . وعليه ان يدرك ايضاً ان الجمال ليس هو هذا الذي يطالعه كل يوم في مجلة مصوّرة وقصيدة مائعة . فمثل هذا « الجمال » لم يوجد الا لمتعة الذهن الخامل ، ولا يقتضي البحث عن الصلة بين التجربة الذهنية العميقة وبين الحيـــاة . وهنا لا اجد ندحة من التعبير عن أسفي لرؤيتي السواد الاعظم من جيلنا ، وقد ضاقت به الحيل ، يستلهم لفهم القيم الجمالية

---

* القيت هذه المحاضرة في دار المعلمين العالية ببغداد ووضحت بالصور .

المجلات المصورة ، التي يصدرها اصحابها بعشرات الآلاف لتسلية الجماهير ، وان فئة قليلة جداً تطلعت الى ما وراء تلك الغلافات المبهرجة ، لرؤية الخطوط الحية ، والالوان الوهاجة ، والاشكال العجيبة ، التي تطفح بها الطبيعة ، والشوارع ، والبيوت ، ووجوه الناس .

ان تجارة الصور التي تروجها مجلات التسلية والترفيه وشركات السينما ، بنيت كلها على استغلال فتنة المرأة ، وليس بينها وبين الفن اية علاقة — الا اذا قلنا ان ملتقطي الصور يقلدون الرسامين ، ويتعلمون منهم ترتيب الاشكال والأوضاع .

أما الرسامون انفسهم ، فانهم حين يرسمون الوجوه او الاجسام، يحاولون ان يعبروا عن حالاتهم الفكرية وآرائهم . وهم لا يأبهون بما يسمى بالجاذبية الجنسية التي لا يعرف تجار المجلات سواها ، بل يرمون الى خلق المتعة الذهنية عن طريق اثارة الحس والفكر . فالرسام الحق — كالشاعر والكاتب المسرحي — رجل ذو افكار : غير ان افكاره ليست من ضرب افكار الشاعر والكاتب، لأنها لا تؤدّى بالالفاظ ، فيؤديها بالخطوط والالوان . ومما يؤذي الرسام ان يجد الذين ينظرون الى صوره يبحثون فيها عن الجمال النسوي المألوف ، كأنهم ينظرون الى صور فوتوغرافية لجماعة من الممثلات ، فاذا لم يجدوا ذلك اللون من الجمال عبروا عن خيبتهم في فنه . وهم يجهلون انه انما يحاول ان يقول شيئاً لا تستطيع الكلمات ان تؤديه ، فيرسم اقواله رسماً .

ان هذه في الواقع هي مشكلة الفنان ازاء الجمهور . فقديماً كان الفن من توابع الحياة الارستقراطية ، حين كان للنبلاء من فراغ الوقت ما يسمح لهم بالتخلي لتذوقه والتنعم به . اما اليوم ، وهو عصر الشعب ، فلا بد للجمهور اذا أراد ان يتمتع برؤية الصور ، ان يدرب نفسه على ذلك تدريباً . لان تذوق الفن ليس بالشيء الذي يأتي المرء طائعاً ، واللذة فيه لا تنجم الا عن النظرة المدربة والحس المرهف . فالفن ابداع ذوي الخيال الخصب ، والفنانون في صورهم يقدمون

المشاهد ما هو في الغالب ليس في حسبانه ، ولعل المشاهد يؤخذ عجباً قبل ان يشعر بالاعجاب .

ونحن لو اردنا ان نذكر ما يقوله النقاد عن الفن ، لما انتهينا الى حد ، لان الاقوال فيه تتضارب ، والمصطلحات فيه كثيرة ، ويصعب علينا في أغلب الاحيان ترجمتها : فمن قائل ان الفنان انما يُعنى « بالشكل ذي المغزى » significant form ، ومن قائل – كتولستوي – ان وظيفة الفن هي نقل العاطفة . ومنهم من يقول : ما على الفنان الا ان يثير « العاطفة الجمالية » . وهذا ما يقوله الناقد الفلسفي كولنغوود :

« ليس الفن معرفة ، اذ لا يمكننا ان نمدحه لما فيه صدق . ولا هو يهدف الى الى إيصال الفِكَر .

« وهو ليس برأي معين محدد ، ولا يمكننا ان نمدحه لما فيه من فائدة ...

« ان اسمه الصحيح هو الخيال . وما يهدف اليه هو الخيالات والصور ، وهي ليست الا رؤى ادركها الفنان ، بل خلقها بفعالية تشبه فعالية خلق الاحلام . وهذه الفعالية الخيالية لا تقرر شيئاً ولا تنص على امر . ولذلك فان الفنان لا تنقصه المعرفة فحسب ، بل ينقصه حتى الرأي . وأعماله لا تحتوي على حقائق : انما هي تحتوي على فتنة وزخرف ، اذا ما جردتها عن صوره ، لم يخلفا شيئاً وراءهما. وهذه الفتنة او هذا الزخرف هو ما ندعوه بالجمال ... »

*

لندع هذه التعريفات جانباً ، ولننظر الى قضية الرسم كما هي في الواقع – او كما كانت في الستين او السبعين سنة الاخيرة .

اول ما يلاحظه المرء عندما ينظر الى صورة من عمل احد الرسامين المحدثين هو ان الفن الحديث يلقي باصول الرسم عرض الحائط . فالتظليل والمنظور perspective – وهما عمادا الرسم منذ بدء النهضة الاوروبية – قد فقدا ما لهما

من قيمة . ويدرك المرء في الحال انه ازاء رسم جديد يسعى الفنان بواسطته نحو قيم جديدة ، وتعبير جديد. ومهما يكن حكم المرء على هذا الرسم فانـــه لا ريب يتوصل في النهاية الى القول بأن الفن الحديث هو :

محاولة لفهم الحقيقة من جديد .

ونحن في عصر يتبدل الرأي فيه بسرعة ، بعكس الاعصر القديمـــة . حتى ليمكننا القول ان حقيقة الامس هي كذب اليوم ، وحقيقة اليوم هي كذب الغد.

اننا في عصر تحول ، في الشرق كما في الغرب . ولكننا في الشرق مـا زلنا نتطلع الى الغرب حتى في تحولنا . والفن الحديث هو بالطبع نتـــاج الحضارة الاوربية ، وينعكس فيه التخبط والقلق اللذان اسفرت عنهما الحروب الاخيرة ، وتضعضع القيم الدينية في وجه التيار العلمي ، وانحطاط اهمية الطبقة الوسطى العليا في وجه التيار الصناعي ، وازدياد أهمية الشعب السياسية بعد ان كافح الرومانسيون والاشتراكيون في سبيل ذلك طوال القرن الماضي .

ولكن الفن الحديث ، الى جانب هذا كله ، يصور ردة فعل عنيفة في نفس الفرد ازاء التطور السياسي الذي اتجه في الحقبة الاخيرة نحو التكتل الجماعي والقضاء على شخصية الفرد . ويبدو ان الفنان ، اذرأى شخصيـــة الجمهور تكاد تطغى على شخصيته ، عزم على مقاومة هذا الطغيان بالتشديد من فرديته ، وتركيز همه في دخائل نفسه ، دفاعاً عن حريته الذهنية والعاطفية .

هذا من حيث التأثير السياسي والاجتماعي .

أما من حيث التأثير الفني ، فقد كان للأساليب القديمة التي كشف عنها المنقبون في القرن الماضي ، بما في ذلك الفن الزنجي ، أبعد الاثر في الفن الحديث . فقد كان الفن الاغريقي الملهم الاكبر للفن الاوروبي ، الى ان اكتشفت فنون الحضارات القديمـــة الاخرى وانصرف الفنانون والمتذوقون الى دراستها ، واذا الاساليب الآشورية والفرعونية والبيزنطية تغدو ملهما جديداً للرسامين ، فيؤثرون العودة

الى البساطة في التركيب الفني قدوة بها ، وتزداد عندهم أهميـة الخط line والزخرفة التخطيطية ، بل ان الرسم التخطيطي يكاد يصبح الاسلوب الوحيد لعشرات من الرسامين المعروفين .

وهنا نجابه المشكلة الاساسية في فهم الرسم المعاصر : كان الناس يتوقعون من الرسام ان يقلد الطبيعة ، واذا هو لا يفعل من ذلك شيئاً ، بـل يخلق اشكالاً لم يكن لهم عهد بها من قبل ، وتكاد تكون احياناً مرعبة ، ويسميها فناً . فهل هو محق في ذلك ؟ ولكن احرى بنا ان نسأل : هل يحق للناس ان يطالبوا الفنان بالتقليد ؟

لم يكن الفن ، في اي عصر من عصوره ، مجرد تقليد للطبيعة . ان الفن مأخوذ عن الطبيعة ، ولكنه بدلاً من ان يكون تقليداً لها ، نجده تحليلاً للطبيعـة ، او اعادة تركيب لعناصرها ، او تعليقاً عليها ، او ممازحة معها . قد يقول البعض ان سلبية الفنان أمر جوهري ازاء الطبيعة : اي ان عليه ان يسمح لها بـأن تفعل في نفسه ما تشاء ، ولا يقتحمها هو عنوة. بيد ان الفنان — الا اذا كان سخيفاً أحمق — لن يستطيع ان يكون كالصفحة الفوتوغرافية السالبة . فهو قد يفسح المجـال للطبيعة لكي تفعل بنفسه ما تشاء اذ يستسلم لها ، ولكنه يصور فعلها في نفسه اكثر مما يصورها هي ، او قد يعالج عناصرها ، اذ تفعل في نفسه ، كمادة خام له ان يكيفها حسبما يبغي ، كما يفعل الموسيقي بالاصوات الطبيعية ، حين يحولها الى انغام لم تكن معروفة من قبل .

امـا التقليد (واكثر المتحاملين على الفن لا يفقهون غيره) فلم يشع الا في فترات الانحطاط في تاريخ الحضارات البشرية ، كما حدث في اواخر القرن الماضي عندما انحط الفن وافلس في الاكاديميات الفنية — لولا ان اسرع الانطباعيون الى انقاذه .

من يستطيع القول ان الرسم في عصر النهضة لم يكن الا تقليداً للطبيعة ؟ هل كانت صور ميخائيل انجلو ، وهي تمثل عظمة الانسان الخالقية ، محاكاة للطبيعة ؟

وصور رفائيل وليوناردو ؟ انها تستغل الطبيعة وتسخّرها ، ولكنها لا تقلدها .

اما الفن القديم فمن الظاهر ان الدافع فيه ليس التقليد ، سواء اكان ذلك عند المصريين او البابليين او المكسيكيين : إنـــه عمل مراسيمي مشحون بالنوازع الدينية والسياسية .

فاذا قلنا ان الفن تحليل للطبيعة ، وجـدنا السبيل لفهم الفن الحديث برمتـه . لاننا قد نعني بكلمة « الطبيعة » ما تراه العين خارج اجسامنا ، او تراه البصيرة في دخائل انفسنا . ولما كان عصرنا مضطرب النفس ، قلق الذهن ، فقد تحول اهتمام الفنانين بأجمعهم من الاشياء المرئية الى الاشياء المحسوسة : اي انهم انصرفوا الى المشاعر نفسها مهما شطت في الغرابة . ومن ثم تطرق الفن – باتجاه من علم النفس والتحليل النفساني – الى الاحلام ، ومنها الى ما هو أبعد حتى من الاحلام عن وعي الانسان : الى اللاواعي نفسه ، الى الرواسب في عقـل الانسان الباطن ، حيث امتزجت التجارب والذكريات والاشياء في اشكال عجيبة كالاحلام ، وكالاحلام مستحيلة . ومن هنا نشأت السريالية .

٭

هنـاك ثلاثة أساليب أساسية لادراك العالم الذي حولنا وتصويره ، وهي : الواقعية ، والمثالية ، والتعبيرية . وقد يضيف البعض اسلوباً رابعاً هو السريالية .

أما الواقعية ، فهي في غنى عن الشرح . انهـــا محاولة تصوير العالم كما نراه بالضبط ، بدون اي تحوير او حذف او زخرفة .

أما المثالية ، فتبدأ من أساس واقعي ، ولكنها تنتقي عن قصد ما تشاء وتلفظ ما تشاء من آلاف المرئيات او المحسوسات . وقد عرّفهـــا الرسام الانكليزي رينولدز في القرن الثامن عشر اذ قال : « في فن الرسم ميزات لن يدركها اي تقليد للطبيعة ... فالفنون جميعهـــا لا تدنو من الكمال إلا اذا سعت وراء المثل الاعلى ، وهو الجمال . وهو اسمى من كل ما هو موجود في الاشياء بحالتها الطبيعية ،

ثم يقول : « ان عين الفنان بوسعها ان ترى ما في الاشياء من نواقص وتشويهات وشوائب ، فيفرزها الفنان ويضفي عليها شكلا مجرداً هو اقرب الى الكمال من شكلها الاصلي . »

فالمثالية اذن قاعدتها ذهنية ، بينما الواقعية مبنية على الحواس ، لانها تسجل ما تدركه الحواس باقصى ما تستطيع من أمانة في النقل . غير ان هناك جزءاً آخر في الذات الواعية ندعوه العواطف . وعلى هذه العواطف يبنى الاسلوب الثالث : التعبيرية .

فالتعبيرية لا تصور حقائق الطبيعة الموضوعية ، ولا الفِكَر المجردة المبنية على تلك الحقائق ، بل تصور مشاعر الفنان الذاتية . فهي اذن فردية ، تسعى الى الافصاح عن عواطف الفنان مهما كلف الامر : كأن يكبّر المظاهر المرئية ، او يشوهها في بعض اجزائها بشكل قد يغرق في الغرابة . فالفن الكاريكاتوري في الواقع فن تعبيري ، ويتذوقه الناس بسهولة . ولكن عندما يجعل الرسام من هذا الكاريكاتور صورة زيتية ، فيها شيء من التعقيد والتأليف ، يثور الناس عليه ، لانه حينئذ لا يحاول ان يجتذبهم . فلا هو يمالىء غرورهم ، ولا هو يشفي غليل مثاليتهم . فهو ثائر على الفكرة العادية للواقع التي يعرفها الجميع ، وهو يحاول ان يخلق ادراكاً للواقع اقرب الى عواطفه وتجاربه الشخصية * .

✡

في ضوء هذا نستطيع الآن ان ننصرف الى التطورات التي مر بها الرسم الحديث . ولا بد لنا من ان نبدأ باول انحراف ظاهر عن الاساليب الاكاديمية المألوفة : الانطباعية .

فالانطباعية Impressionism بدأت في اوائل الثلث الاخير من القرن الماضي. وقد اثار الرسامون الذين قادوا هذه الحركة سخط الناس في بادىء الامر ،

* راجع فصل : Expressionism في كتاب هربرت ريد Art and Society .

ورفضت المعارض صورهم، لانهم حاولوا ان يمثلوا حقيقة الطبيعة في شكل جديد. لقد كان همهم ان يحللوا الضوء، ويدرسوا اثره في مظاهر الاشياء في ساعات النهار المختلفة. ولكي يفعلوا ذلك خرجوا من المرسم الى العراء، ورسموا صورهم بألوان براقة تحاكي لألاء النهار، مما لم يكن معترفاً به لدى المدرسيين. وكان من زعماء هذه الحركة مونيه ومانيه وسزلي وبيسارو وديغا.

ولكن لم تنقض بضع سنوات حتى ادرك الناس جمال صورهم. وبذلك بدأت موجة الاتجاه الجديد. لقد بدأت بمحاولة لتحليل الضوء لكي تغدو الصورة اقرب الى الواقع، واذا هي تتطور بسرعة فينحصر هم الرسام في تلاعب الوان الطبيعة في النهار، ويحول اكثر ما يراه من اشياء واشكال الى كتل من الوان مشعشعة.

ومن الممتع ان رسامين اثنين، لم يتلقيا لحسن الحظ دروساً في معاهد الرسم، كان لهما ابعد الأثر في ادخال عناصر وقيم فنية لم تكن متوقعة حينئذ. اولهما، ولعله اعظم الاثنين، ڤان غوخ Van Gogh، الهولندي الاصل، الذي قضى اواخر سني حياته القصيرة في باريس وضواحيها. لقد عاش فان غوخ متقلباً من عنف عاطفي الى عنف، مؤمناً بجمال الطبيعة وروعة الشمس: واراد ان يعبر في رسمه عن هذا الحب العنيف للحياة الذي لم يزد في حدته الا فقره وشقاؤه وخيبته في من احب من النساء. فصور حقول القمح وحدائق المدينة، باتساعها المترامي، مغمورة في ذهب الشمس، كما صور غصناً منوّراً من شجر اللوز في كاس ماء، وزهرة الشمس، وكرسيه، وحذاءه، وكان ان ادخل الخط في صوره ـ بتأثير الفن الياباني الذي أحبه ـ وأعطى للالوان قيما عاطفية، مستعملاً بكثرة اللون الاصفر، لون الشمس، كرمز للحياة وعشقه لها. وفي اواخر ايام حياته (وهو لم يقض الا زهاء عشر سنوات في الرسم الجاد) كانت خطوطه تتلوى وتستدير فتتلوى وتتناثر معها الوانه، اذ يرسم اشجار السرو والنجوم والقمر، فتعبر عن الثورة في نفسه وعن الاضطراب والقلق اللذين دفعاه اخيراً الى الجنون ثم الانتحار. ولم يسمع طيلة حياته كلمة ثناء من احد، الا اخيه. ولكنه بعد موته بقليل عد من اعظم من انجبت اوروبا. في رسمه اذن بدأت التعبيرية التي ساد

اسلوبها اكثر المسالك الفنية فيما بعد . لقد رفض ان يرسم الاشياء كما هي، رغم كل ما لقيـــه من عنت ، وأصرّ على رسمها كما تفعل في نفسه ، مقرونـة بعواطفه وانفعالاته * .

والرسام الثاني بول غوغان : وهو ايضاً اتخـــذ الرسم لنفسه هواية في اول الامر ايام كان يعمل كاتبـاً في مصرف ، ثم هجر عمله وزوجته واولاده واخيراً بلده ، لكي ينقطع الى التصوير ، حين ذهب الى تاهيتي باحثاً عن الحياة البدائيـة ليجعل منها مواضيع لاسلوب يشابه البـدائي . فاستعمل في صوره الخط وهجر المنظور واكثر من الالوان التي كان المدرسيون يوصون بعدم استعمالها الا بمقدار، كالبرتقالي . بل كان من دأبه ان يملأ مساحات واسعة في الصورة من لون واحد ، وينظر الى الاجسام والاشياء من زوايا لم تكن تخطر في البال .

وعلى رسوم غوغان بنيت المدرسة الفنية التي كان من قادتها في هـذا القرن ماتيس ، والتي سمى اتباعها انفسهم بالوحوش Les Fauves . وهي المدرسة التي تعنى بالزخرفة في الرسم،وذلك باستعمال الخطوط العريضة والالوان الاولية،وتجعل الجمال الزخرفي غاية الابداع . فاذا صوروا الوجوه والاجسام ومشاهد الطبيعة آثروا ان يطلقوا الحرية لخطوطهم بحيث تكون لينة ورخصة في امتـــدادها وتعرجهـــا ، وإن يتشوه شكلها الطبيعي . فالمهم في نظرهم هو الصورة نفسها ، لا الموضوع الذي قد تنقل عنه .

وهناك رسام ثالث ، بدأ انطباعياً ، ثم تحول الى شيء آخر انبثقت منه حركة من اهم حركات الفن المعاصر : التكعيبية . هذا الرسام بول سيزان . كان هـذا رجلًا هادىء الطبـع ، درس الرسم كأي فنان تقليدي ، ولكنه اذ تقدم به العمر جعـــل يتمعن في مظاهر الطبيعة باسلوبه الخاص . وكثيراً ما كان يرسم المنظر الواحد مرات عديـــدة ، محاولاً ان يكتشف أهم ما في ذلك المنظر من خطوط وكتل . وهو لا يقحم عواطفه في ما يرسم ، بل يحاول ان يرسم الاشياء كأنه قد

---

* انظر ايضاً المقال في هذا الكتاب عن « الغريب » .

لمسها بجسه . ولذلك فان في صوره صفة عجيبة : فيها صلابة وقوة كأنما المشاهد لا يرى الشيء بعينيه بل يتحسسه بيـــديه . ومن اقواله المشهورة « إنني لا اقلد الطبيعة : انما انا امثلها . » *

وبعد سيزان ننتقل الى قرننا هـــذا ، وقد تزعزعت التقاليد الفنية ، وتنبه الناس الى ضرورة التجديد . فكل رسام – ككثير من الشعراء في هذه الفترة – يوجد لنفسه اسلوباً جديداً، قد تختلف النظريات دفاعاً عنه، وقد لا يأبه للنظريات ولا يهمه الا ان يكون فذاً أصيلاً في طريقته .

وأهم هؤلاء الرسامين ، وأشدهم خطراً ، واكثرهم ذكاء ، پابلو بيكاسو . وهو اسباني جاء باريس في اوائل القرن وهو يناهز العشرين وبقي فيها حتى يومنا الحاضر. وهو يتقن الرسم الاكاديمي – كما تشهد بذلك الصور التي رسمها في صباه – غير انه يؤثر البساطة في التأليف واستعمال التخطيط بادىء الامر ، متأثراً بالرسم الياباني ، ثم مستمداً وحيه من كل ما سبقه من اساليب فنية: ولكنها جميعاً موسومة بطابع يتبينه المشاهد في الحال : طابع بيكاسو الفردي . وما انقضى العقد الاول من القرن حتى كان هو وجورج براك قد اوجدا « التكعيبية » Cubism .

يتطور فنه بسرعة مدهشة ، ويبتدع اسلوباً جديداً كل ثلاث او اربع سنوات ،

والتكعيبية في الواقع ، كما قلت ، ترجع اصولها الى سيزان ، الذي كان يهمه في الصورة القوة والصلابة وتوازن الكتل ووضوح الخطوط الخارجيـة . فتطور فنه على ايدي بيكاسو وبراك وجماعتهما اذ قالوا ان الخط المستقيم اقوى من الخط المنحني، فاذا اردنا الايحاء بالقوة كان علينا ان نحول الاشكال الى خطوط مستقيمة او اشكال تكعيبية مجسمة ، بعضها متراص فوق بعض . ولذلك اهملوا التظليل والمنظور ، واهملوا حتى الالوان ، فما كانوا يستعملون في البدء الا الواناً قليـــلة جداً باهتة او رمادية . ومن الواضح ان النتيجة كانت ابتعاد الصورة عن الواقع كل البعد ، بحيث اضحت تركيباً هندسياً للاشياء المرئية . وكان سيزان قد قال :

* يدعو النقاد سيزان وغوغان وفان غوف « ما بعد الانطباعيين » Post-impressionists .

« إن المرئيات جميعها يمكن تحليلها الى اشكال ثلاثـــة : المخروط والاسطوانة والكرة » واذا الصور التكعيبية تطبق هـذا القول بحذافيره على المواضيع المرسومة ، فالى جانب المكعبات المتراكمة او الخطوط المتقاطعـــة لا نرى الا الاشكال الكروية او الاسطوانية او المخروطية .

ولكن سرعان ما تطور هذا الاسلوب ـ ولا سيما على يد براك ـ الى فن عماده الخطوط المستقيمة والمستديرة ، والالوان المتقابـــلة contrasted colours ، واصبحت الصور التكعيبية التي يرسمها براك شيئاً رائع الجمال ، تختلط فيها الوجوه والاجسام والقوارير والمزهريات والآلات الموسيقية وزجاجات الخمر ـ فتوحي بلذات الحياة ونشوتها .

وفي اثناء انتشار الحركة التكعيبية ـ اي بين ١٩١٠ و ١٩٢٠ قامت حركة اخرى دعاها اصحابها « المستقبلية » Futurism . وكان مبعثها في ايطاليـــا ، وزعيمها رجلاً جمع بين الفن والتفكير السياسي : ماريتي Marinetti . ونظرية هـذه الجماعـــة هي اننا نعيش في المستقبل لأن كل لحظة من لحظاتنا تندفع الى اللحظة التي تليها . اذن لا سكون في الحيـــاة ، ولذلك فعلى الصورة ان ترسم الحركة وتوحي بها . وعدا هـذا فان الحركة ـ التي تسيّرنا دوماً الى المستقبل ـ يجب ان تكون حركة قوة وعنف . فالحياة للاقوياء ، وهي بلا عنف لا تدوم .

كان ماريتي ينتقل من بلد الى آخر يعلن للناس « بيان المستقبليين » ، ومعه طبل كبير . فاذا ما قرأ بنداً من بنود هذا البيان ، ضرب الطبل ضربة عنيفة ، وانتقل الى البند التالي ! وفيما يلي نبذة من هذا البيان المكتوب سنة ١٩٠٩ :

« الماضي بلسم السجناء والمقعدين والاناس المحتضرين الذين يرون المستقبـل مسدوداً امام اعينهم . اما نحن فنرفض الماضي . اننا شباب اقوياء ، وان الحياة لتتدفق في عروقنا ـ اننا مستقبليون !

« المتاحف مقابر .

« على الشعر ان يكون هجوماً عنيفاً . لا ابداع بدون هجوم عنيف ... »

ولكن لم تعمّر هذه الحركة كثيراً ، وانضم مارينتي وجماعته الى موسوليني ، فكان فنهم من اعراض الفاشستية التي كانت تسير اليها البلاد حثيثاً ، وبخاصة بعد خيبة الحرب الاولى ومآسيها .

*

وقد ولّدت هذه الحرب وما خلفته من مرارة وبؤس نزوات كثيرة، دفعت بالأدب والفن في مسالك غريبـة ، حتى شعر الكثيرون بان الجيل الجديـد من المبدعين لا يريد الا تحطيم ما تبقى من الحضارة الاوروبية. غير ان بعض النزوات ترك اثراً لا يمحى في الفن الجديد ، بل انه – عدا كونه صورة مريعـــة لنفس اوروبا العليـــلة ، فتح ابواباً جديدة لانطلاق الخيال ، ويسر للابداع الانساني صوراً لم تحلم بها البشرية من قبل .

والسريالية Surréalism أهم هذه المسالك ، وقد سار فيها جماعة من الاذكياء المخلصين ، وكذلك نفر غير قليل من الدجالين والمهرجين . وكان العامل الاكبر في وجود هذا الاتجاه نظريات فرويد في اللاواعي . ولا ريب ان فرويد حين توصل الى نظرياته لم يكن رائده الا البحث الفكري في سبيل خدمة الطب ، ولم يكن يتوقع ان يصبح يوماً نبي الحركات الفنية والادبية ! ومن الممتع ان نلاحظ هنا ان نبي الناس في القرن الثامن عشر – عصر العقل – كان الفيلسوف ، لانـه رمز الفكر . وكان نبيهم في سواد القرن التـــاسع عشر – عصر الرومانسية المتأججة – الشاعر ، لانه رمز الخيال . ثم اضحى النبي في عصرنا المحلل النفساني : لانه ، ولا ريب ، رمز امل النـــاس في الشفاء مما يعتور نفوسهم من ألم طاغ وشقاء عام .

اذن فان نظريات فرويد في اللاواعي سيطرت على الفكر واوحت لاوروبا المنهكة بامكانية حياة جديدة وامل جديـد . فحاول الرسامون ان يتغلغلوا في خبـايا اللاواعي ، فلجأوا الى الرسم التلقائي ، بحيث تتحرك ايديهم دون ارادة منهم لكي يدفعها العقل الباطن حسبما شاء. وكذلك حاولوا ان يصوروا الاحلام،

او يصوروا صوراً هي كالاحلام في جوها المليء بالرموز الغامضة ، ولم يهمهم قط ان يجعلوا صورهم مفهومة : هل من احد فهم الاحلام ؟ هل من احد استطاع ان يشرح حلماً شرحاً وافياً ؟ لقد حاولوا ان يستخرجوا الاوهـام النيوروزية من نفس القرن العشرين المريضة ، ولعلهم كانوا يأملون ان تكون نتيجة ذلك شفاء تلك النفس ، حين تعرف اسباب تلك الاوهام والمخاوف والخيالات التي تلازمها ، كما في معالجة ذوي الامراض العصبية .

وقد قاد هذه الحركة جماعة من الرسامين الحاذقين منهم : جورجو كيريكو الايطالي – وكان قد بدأ برسومه السريالية قبل ظهور الحركة السريالية رسمياً سنة ١٩٢٤ ، ومارك شاغال الروسي ، وجان ميرو ومكس ارنست الفرنسيان. واشتهر كذلك فيما بعد بالسريالية سلفادور دالي (اسباني)، إيف تانغي (فرنسي)، پول ناش وادورد برا (انكليزيان) ، جاك داڤو (بلجيكي) ، وغيرهم . واكثر صورهم فيها أعماق بعيدة ، وتوحي باتساعات وامتدادات كأنها من خلق الحلم ، وفيهـا عادة اشخاص – او اجزاء من اشخاص – يملأون نفس المشاهد شعوراً بالوحشة ، كأنما اوجدهم هناك القدر وقد تقطعت اواصر الاتصـال بينهم : إنهم ليعبرون عما في نفس الانسان من وحشة رهيبة .

وقد كانت باريس مركز هذه الحركة – كما كانت مركز الحركات الفنيـة جميعها منذ القرن الماضي . ولم تقتصر على الرسم بل اشترك فيها الكتاب والشعراء والنحاتون ، وبعض المخرجين السينمائيين والمسرحيين . وكان ان اعلن الحركة رسمياً جماعة من هؤلاء في سنة ١٩٢٤ في بيـان مشهور ، اعقبوه ببيان ثان كتبه اندريه بريتون . وهو يقول فيه :

« ان كلمة السريالية – اي « ما فوق الواقعية او مـا وراءهـا » – تعبر في رأينا عن الرغبة في تعميق أسس الواقع ، والرغبـة في الوصول الى وعي بالحيـاة اكثر وضوحاً من قبل ، الى وعي بها اعنف عاطفة واشد شعوراً ... لقد حاولنا ان نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كعنصرين همـــا في طريقهما الى الاندماج لكي تصبحا في النهاية حقيقة واحدة . ان هدف السرياليـة الاسمى هو

هذا التوحيد النهائي ، إذ ان الحقيقة الداخليـة والحقيقة الخارجيـة هما الآن ، في المجتمع الراهن ، على طرفي نقيض ، وعندنا ان هـذا التناقض بينهما هو السبب في شقاء الانسان ... ولذلك اخذنا على عاتقنا ان نجابـه هاتين الحقيقتين الواحدة بالاخرى في كل مناسبة ممكنة، دون ان نجعل لايهما أهمية اكثر من الاخرى... وبذلك جعلنا نتفحص ما بينهما من تجاذب وتداخل ، وفسحنا لتلاعب هذه القوى كل مجال ، لكي تتقارب هاتان الحقيقتان فتصبحا في النهاية شيئاً واحداً . »

ويقول الناقد الانكليزي هربرت ربد تعليقاً على ذلك :

« لقد غدا الفنان لاول مرة في التاريخ شاعراً بمصادر إلهامـهِ وغدا يتحكم بالهامه تحكماً واعياً ، لكي يسيره في طريق الفن : وهذا الطريق هـو تعميق احساسنا بكلية حقيقة الوجود ، وتنمية وعي الانسان .

« لقد كان الفنان حتى ذلك الوقت تحت رحمـة تقليد الطبيعة (اي تقليـد الطبيعة كما هي) ، وبث الحِكَم ، والمثالية : وكلها تعوق حركة هـذه القوى اللاواعية في الحياة. في حين ان نشاط الفن انما يعتمد على هذه القوى اللاواعية فيها.

« وقد استطاع الفنان في بعض الاحيان ان يتخلص من هذه القيود ، فسمح للخيال بأن يغير الواقع – رغم انف بعض المفكرين الذين لا يهمهم من الوجـود إلا حالة طبيعية راكدة . فانتصر بهذا الفن اناس كشكسبير ، كما ان فيلسوفـاً كأفلاطون اضطر الى الاعتراف بأن هذا الخيال الذي يحول الواقع هو صفة الفن التي تميزه عن غيره من انواع التعبير عن النفس .

« ولكن بريتون اظهر بوضوح ان الفن ليس مجرد ابداع بعيد عن العقـل : انه تداخل العقل واللاعقل ، كأنه تلاعب ذهني ، يهدف الى خلق صورة فانتزية ، ولكنها في الختام ليست صورة بعيدة عن الحياة : انها الحقيقة بعينها . »

١٩٥٠

الفنّ الحديث في العراق

في مقبرة في السليمانية في اوائل هذا القرن كان ضابط يدعى عثمان بك يرسم النساء اللواتي جئن لزيارة موتاهن ، وقد احاطت بهن خضرة الربيع وزهوره. وقد اثار مشهده وهو يرسم من الفضول والعجب ما جعل ذكره باقياً حتى اليوم وان لم يبق لنا شيء مما رسم .

أما اليوم ، بعد مضي زهاء خمسين سنة على عثمان بك ، فقد راح الفنانون العراقيون يصورون لاخضرة الربيع وزهوره فحسب ، بل كل ما يعج به بلد جعل يتحسس قواه من جديد. وهم سواء اعبروا عما يرونه بأعينهم او ما يشعرون به بجدسهم ، انما يمثلون ناحية مهمة من نواحي النهضة العربية الحديثة ، ويشاركون في التجربة الفنية التي تعطي فترتنا الزمنية طابعاً وشخصية .

وتاريخ هذه الحركة لا يعود الى اكثر من عشرين او خمس وعشرين سنة ، بل انها لم تتبلور الا منذ اوائل الحرب العالمية الثانية . فهي اذن بعد في اولها ، وروادها الذين انطلقوا بحماس العاشق واستمروا دون تراجع ، ما زالوا في عنفوانهم ، يرسمون وينمون ويتطورون ، ويشرفون على تخريج العشرات من الفنانين الشباب . والكثير من هؤلاء الشباب ، حال تخرجهم ، ينافسون اساتذتهم ، ويبتكرون اساليبهم ، في مجال آخذ في الاتساع حتى جعلنا نتساءل ، ترى هل

نرى عن قريب ما لنا ان نسميه « مدرسة بغداد » في الرسم والنحت ؟

وركدت المخيلة لسبعمائة سنة ، ثم تململت وتحركت . وكان علينا ان نستورد اسلوباً من الغرب تمتع بأكثر من الفي سنة من النمو المستمر ، لنضعه في خدمة مخيلتنا المستيقظة من جديد . وقد استوردنا هذا الاسلوب جملة ، وبسرعة ، وكان لا بد لنا من ذلك . للرسم في اوربا تاريخ طويل من الاتجاهات والنظريات تظهر اضداداً في فترات الرسم المتعاقبة ، كل منها ردة فعل لسابقتها . لقد اخذنا هذا الاسلوب ، بما ينطوي عليه من تقاليد عريقة ، وجعلنا منه عدة نعبر بها عما نرى وعما نحس به في عصرنا الجديد . وكان من المحتم الا نخرج الا وقد جعل الاسلوب الاوروبي من تعبيرنا شيئاً ربما رآه مجتمعنا غريباً وأحياناً غير مفهوم ، واذا تذوقه فلربما لغير ما يقصد الفنان اليه . ولئن كان الفنانون عندنا الآن سريعين في تمثل ما يتلقونه من الغرب ، فان المجتمع (وهو الذي يقرر مصير الفنان عاجلاً او آجلاً) مازال بطيئاً في تقاربه من الفنان، وما زال اميل الى ان يطلب من الرسام او النحات ما لا يعدانه هما فناً .

بالرغم من ذلك نرى في حركة الفن العراقي الحديث، فورة يتمتع بها كل من يساهم فيها . فالمجال فسيح ، الارض بكر ، وكل فكرة جديدة لها من تثيره وتلهمه في النقاش والابداع . ولذا نرى في الرسم العراقي اتجاهات كثيرة تدل على غنى وتعدد في جوانب التفكير . قد لا يكون كلها جديداً على من اطلع على الفن الغربي ، ولكن لِمَ القلق ، وهذه وجوهنا ونفوسنا ، واقعنا واحلامنا ، نراها لأول مرة منذ قرون طويلة في رسوم من كل لون وحجم ؟ علينا دائماً ان نتذكر اننا في أول الاستقصاء والتجربة .

*

في اطباق واوانٍ موصلية صنعت في القرن الثالث عشر للميلاد صور منقوشة مطعمة امتازت عن غيرها بما فيها من قوة في التعبير ، ومقدرة على بتر الزوائد وحصر الهمّ في هذه القوة الهادفة . ورسام بغداد الاكبر في هذه الفترة ،

الواسطي ، كان ايضاً يتوخى هذه القوة التعبيرية التي تشير دائماً الى شخصية الفنان الايجابية .

وكان للفن العراقي السوري قبل ذلك اثر عميق في الفن البيزنطي حين اكتسب هذا الفن من العراق وسوريا تلك القوة التعبيرية الناجمة عن التشويه لابراز المهم والتوكيد عليه ، واهمال البقية .

وهذه القوة التي يستخرجها الفنان من التشويه والمبالغة المقصودين هي احدى صفات الفن الحديث ، ونراها في رسومنا هنا من جديد . لعل رسامينا يعودون اليوم الى المصادر القديمة لهذا الاتجاه المعاصر ، للاتصال عبر القرون الراكدة بفن تدل قوته على فحولة وحساسية مفرطة تجاه الاشكال والاجسام . ولعلهم يجدون في مكتشفات الحضر ، والمنحوتات الاشورية والبابليـة والسومرية ، تلك القوة نفسها التي يبدو ان فننا يتوخاها منذ القدم . قد تكون المواضيع دينيـة او سياسية ، قد تملؤها رموز من الافاعي والنسور والاسود ، او قد لا تعنى الا بالعضل المفتول الثوب المموج حول الجسم . ولكنها اذ تتطلع الى الجمال او اثارة العجب او الالقاء في الروع ، لا تغفل ابداً عن التعبير بقوة مباشرة . هذه القوة هي ما نأمل ان نراه في اعمال فنانينا اليوم .

تقدمت الحركة الفنية الحديثة في العراق بسرعة عجيبة .
ارسل بعض ذوي المواهب الى اوربا للدراسة ابتداء من سنة ١٩٣١ .
افتتح معهد الفنون الجميلة قسما للرسم والنحت سنة ١٩٣٩ .
أسست جمعية اصدقاء الفن سنة ١٩٤١ فضمت عـدداً من الرسامين والهواة يسرت لهم عرض انتاجهم .
ارسلت بعثات فنية اخرى متزايدة .
ازداد عدد الرسامين ، محترفين وهواة ، وجعلت معارضهم تدل على تكتلات تتفاوت باساليبها الفنية ، ولكنها تتسابق في وفرة الانتاج وتحسينه .

فظهرت جماعة الرواد ، او « اس ، بي » التي ارادت فناً اقرب الى البدائية في وضع الخطوط والالوان ، ملتفة حول فائق حسن .

وظهرت جماعة بغداد للفن الحديث – التي ارادت تصوير واقع الناس بشكل جديد ملتفة حول جواد سليم .

وظهرت جماعة الانطباعيين – التي ارادت فناً مستقى من الطبيعة والهواء الطلق ، ملتفة حول حافظ الدروبي .

ولكن لم يتقيد اي فرد من افراد الجماعات المختلفة بالغرض العام لجماعته ، لان الهدف الاول كان دائماً الانتاج المستمر ، والتجربة المستمرة ، والتطور .

وظهرت اخيراً جمعية الفنانين العراقيين .

واقيمت المعارض بكثرة متزايدة ، فكان بعضها لهواة الرسم في الكليات ، وبعضها للجماعات وبعضها لفنانين فرادى . ثم جعلت تتوالى سنوياً المعارض الكبرى التي تمثل الفن العراقي على اختلاف اساليبه ومناحيه .

وجملة القول ، اشتد وعي الناس بالحركة الفنية ، واشتد النقاش حول الصور والاساليب الحديثة ، غير ان النقد الفني كان متخلفاً عن هذا النتاج ، فكان في الصحف المحلية قليلاً ، بادي الجهل ، ومستوحى في الغالب من اغراض لا تمت الى الابداع بصلة .

وقد كان للجماعات الفنية ، بما تقيم من معارض سنوية ببغداد يتمثل فيها نمو الحركة الحديثة واتساعها في العراق ، اليد الطولى في تحقيق ذلك كله . وهذه الجماعات يتقارب افرادها هدفاً ان لم يتقاربوا اسلوباً ، فيستطيع المرء ان يتبين خصائص الحركة الفنية في نشاطها، ومناقشات افرادها حول اهدافهم وأساليبهم.

ومنذ حوالي السنة صدّرت إحدى هذه الجماعات معرضها السنوي بهذا البيان :

تتألف « جماعة بغداد للفن الحديث » من رسامين ونحاتين ، لكلٍّ

أسلوبه المعين ، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هـذا الاسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديـد ، يحدده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد .

انهم لا يغفلون عـن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق اشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة .

فالفنان ، بموجب هذا البيان ، مهما يكن اسلوبه ، يتوخى ، اولاً ، استلهام جو بلاده ، بخصائصها الطبيعية والاجتماعية . وهو يتوخى ، ثانياً ، تصوير حيـاة الناس في شكل جديد . ولكن عليه ان يذكر انـه مهما ابتكر من اشكال جديدة ، فان في عمله استمراراً للتقاليد الفكرية والجمالية في بلد تعاقبت فيـه الحضارات . فعليه اذن ان يجـد جذوره في تربته وتأريخه وتراثه . ولكن من العبث أن يدعي الفنان بأنه يستطيع في ابداعه ان ينصرف عن التطور الاسلوبي والفكري في العالم . فالرسم بالزيت ، وقواعده التكنيكية ، ومنظوره والاضاءة والتظليل فيه ، كلها ابتكارات اوروبية . وحسب الفنـان ، مهما كانت جنسيته ، ان يستعمل الالوان الزيتية واللوحة القماشية واسطة للتعبير عن نفسه ، ليدرك انه لن ينجو من تأثير الفن الاوروبي وتطوراته الصاعدة النازلة في تأريخها الطويل . غير ان عليه ان يدرك ايضاً انه ، رغم ارتباطه وتأثره بما يجري خارج حدوده ، عليه ان يبحث عن طريقة ، او شكل يميز عمله عن البقية ، ويصله بحيوية خاصـة ، وهذا متوخى الفنان الثالث .

ان هذا البيان يكاد يصلح بياناً للفنانين العراقيين كلهم ، كما انه يكاد يعبر عن اهداف احسن الشعراء والسينمائيين (وهؤلاء الاخيرون قـلة ضئيلة ، ولكنهم انتجوا فلمين * جميلين يمتازان بهذا الوعي المعقد لمشكلة الفنان العراقي) . ولعلنا

---

* هما : « من المسؤول ؟ » و « سعيد افندي » .

نستطيع ان نجعل منه وسيلة لبحث المعارض الكثيرة التي تقام في بغداد كل سنة.

فما يكاد يحل فصل الشتاء حتى تتوالى المعارض في قاعة الصور بمعهد الفنون الجميلة ونادي المنصور وردهات الكليات. وأول ما يشعر به المشاهد هو وفرة الانتاج، وكثرة العارضين، واختلاط اسماء الهواة باسماء المحترفين، مما يدل على حماس للرسم واقبال عليه، في بلد شحت فيه الصنعة الجميلة سبعة قرون متوالية. فما من ريب في ان التدهور السياسي والاقتصادي في هذه القرون، لم يقلص عدد السكان فحسب، بل قضى تدريجياً على الفنانين والصنّاع الذين جعلوا من بغداد فيما مض مدينة من أجمل المدن، ولم يبق انحطاطها الطويل الا على الضئيل جداً من عمرانها القديم. فهذا الانتعاش المفاجىء في قوى الابداع عند الشباب من سكانها، انعكاس مصغر، عديد الالوان، لانتعاش القوى السياسية والاقتصادية في البلد نفسه.

ولكن ما مدى ما يصيبه الفنان العراقي من اهدافه الثلاثة التي ذكرناها؟ من العبث ان ندعي ان الفن العراقي الحديث قد اكتسب تلك الشخصية المحددة التي تفرّقه، بوجهه الخاص، عن النتاج الطيب في البلاد الاخرى. ولكنه يبدي من الحيوية والقوة ما يسيّره حثيثاً في هذا الاتجاه. فهو شديد الوعي بامكاناته الكامنة، كما هو شديد الوعي بقصوره. وهذه ميزة الحي والنامي من كل فن. انها الميزة التي تدفع بالفنان الى التجربة المستمرة، والاستقصاء عن الكوامن، والتجديد في الرؤية.

هناك أربعة فنانين او خمسة، لكلٍّ نهجه ومواضيعه واسلوبه، وحول كل منهم تلتف جماعة من المريدين او المقاربين له نظرة واسلوباً تتبين حركة الرسم العراقي في لوحاتهم. في مقدمتهم جواد سليم.

ان جواد سليم رسام ونحات، وهو اشد الفنانين العراقيين وعيا بضرورة الانبثاق عن التربة العراقية التي امتزجت فيها الحضارات، من سومر الى يومنا هذا. ففي رسومه دائماً اثر لهذا التراث الفني، الذي انصرف اليه يوماً في صباه،

عند اشتغاله زمناً بترميم المكتشفات القديمة في متحف الآثار . ولكنه ، الى حساسيته التأريخية ، يجمع حساسية خاصة لاجمل ما في الحياة الشعبية البغدادية المعاصرة ، باساطيرها ومعتقداتها وصناعاتها وعاداتها .

فهو يعي وعياً يكاد يكون فطرياً لديه ، بضرب من الاستمرار في التقاليد الفنية في ارض الرافدين ، من الذراع الاشورية المفتولة العضل الى بائع الشربت المتأنق الى زخارف الحديد في شرفات ازقة بغداد . وهو الى ذلك خير خلف للرسامين العرب القدامى الذين كانوا يعتمدون على التخطيط في ابراز الشكل والمعنى . فالخط لدى جواد رقيق وديناميي . فيه ذكرى الزخارف البغدادية القديمة ، ولكنه يشير الى انطلاق الحياة البغدادية الجديدة وتوثبها . وفي صوره غنائية تبدو على اكثر من مستوى واحد . اذ ان كلا منها عدا موضوعها الظاهر ، تنطوي على رموز ، معظمها رموز الفرح والخصب ، تنطلق منها غنائية الفكرة مع غنائية الخطوط والالوان .

ومحمود صبري فنان آخر يعتمد كثيراً على التخطيط ، ولكنه تخطيط فيه عنف تلقائي يلائم مواضيعه . فعراقية محمود صبري هي في مواضيعه العراقية المعاصرة ، المستقاة من حياة الفقراء في بؤسهم او عملهم الشاق ، اكثر مما هي في اسلوبه . ان صور محمود ولا سيما الاولى منها لا تغني بل تصرخ من الألم الجماعي او الظلم . والوانه الداكنة المبقعة بالاصفر والاحمر توكيد على هذا الصراخ . اما في صوره المتأخرة ، فقد تحول الاحساس الممض بالعمل الشاق الى ما يشبه نشوة الرقص بالعمل البـاني ان البنائين في رسومه المتلقفين قطع الطابوق ليقروها في مدينتهم الجديدة ، يكادون يرقصون . وبينما كانت الايدي والاقدام الضخمة في الصور الاولى تشير الى البؤس والالم ، فانها في صوره الاخيرة تشير الى الرسوخ والقوة والامل .

ويختلف اسلوب فائق حسن عن الاسلوبين السابقين في انه ، رغم استعماله التخطيط الصريح في اكثر ما يرسم، يعتمد في الدرجة الاولى على المساحات اللونية المتباينة في كل صورة . فاللون هو وسيلته الاولى في خلق الجو ، وهو سر قوته .

ويختار مواضيعه على الاغلب من الحياة الريفية ، او حياة ابناء العشائر في المدينة . فهو – كالكثير من الرسامين الجدد المتأثرين به – يكاد يرفض موضوع المدينة نفسها ، ويضفي الشيء الكثير من الشاعرية على القرويين والقرويات ، اذ تيسر له ملابسهم واباريقهم ودوابهم ومواشيهم الفرصة لاستغلال امكانيات التشكيل بالالوان . ومهما يكن موضوعه ، فان صوره توحي بصفاء واستقرار يرفضان التساؤل .

والريف يجتذب الكثير من الرسامين العراقيين كأخوانهم في اي بلد ، وان يكن على الاغلب ريف الشمال حيث تنتهي رتابة البطاح والفلوات الصفراء الى جبال ووديان خضراء تشقها السيول وتتشبث بمنحدراتها القرى . وفي رسوم عطا صبري تتجلى بعض هذه المجالي ، مستكينة في شمس فاترة ، او في رسوم حافظ دروبي وجماعته ، حيث تشتد الوان الطبيعة ويشتد فيها النور والظل ، او في لوحات نجيب يونس حيث تصبح الطبيعة ارضية لحركة انسانية فوارة الحس ، واحياناً فوارة الحركة ، يضعها في مقدم الصورة .

غير ان هناك من يؤثر تصوير المدن ممثلة في اسواقها وطرقاتها الصاخبة ، كفاضل عباس وحميد العطار ، ولكليهما نظرة فسيحة مديدة لا تقنع بالتفاصيل المكبرة . ولعل « المقهى » من اشيع المواضيع التي رأيناها في السنين الاخيرة ، وكان البادىء بالاهتمام به فائق حسن ، ثم تناوله اسماعيل الشيخلي وآخرون غيره بكثير من الشهية ، فجعلوا من المقهى العراقي ، بمقاعده الطويلة ونارجيلته ولعبة الطاولة فيه ، مجالاً لتشكيل لوني وخطي فيه براعة وفكاهة كثيرة .

وما من ريب في ان لورنا سليم ، على قلة انتاجها ، من أبرع الذين يجعلون من الحياة الشعبية البسيطة زخرفة جريئة الخطوط والالوان ، تضيف اليها في الوقت نفسه عمقاً نفسياً يجعلها أقرب شيء الى الرمز . غير ان خالد الرحّال ، وهو نحات قبل ان يكون رساماً ، يملأ صوره الكبيرة بنغمة من الفرح الطاغي بالحياة والتلذذ الحسي باشكالها : ففقراء الناس في صوره في أعياد من بهجة البقاء .

والمعنيون برسم الحياة الشعبية كثيرون ، منهم رسول علوان ، وفرج عبّو ،

ونزار سليم ، وعلي الشعلان ، وشاكر حسن . ولكن بينما تعنى الاغلبيـــة منهم برسم هذه الحياة واقعياً او زخرفياً ، يمتاز شاكر حسن بمقدرته على شحن صوره بمعان مأساوية وظلمات من القلق الوجودي . والذي يقاربه في ذلك كاظم حيدر ، على تفاوت الاسلوب بين الاثنين . فكاظم حيـــدر يستوحي التكعيبيين والفن القديم معاً ، فينصرف عن اللون الى الشكل المرصوص والخط الجريء المحدّد . ولكن ليس بين هؤلاء الرسامين كلهم من يقذف لوحاتـه بما يشبه الانفجارات اللونيـــة ، كما يفعل اكرم شكري . فقد تطور فن اكرم شكري في السنين الاخيرة في اتجاه القوة والعنف ، واستغل طريقـــة ، ابتدعها جاكسن پولوك الامريكي ، في رسم المشاهد العراقية رسماً حركياً لا تستطيع العين تجاهله .

وهناك ، الى جانب لورنا سليم ، عدد من النساء الرسامات البارعات ، اذكر منهن نزيهة سليم ، وعاليه القره غولي ، ومديحة عمر ، وناثرة آل كتّاب . غير ان مديحة عمر تقف من هؤلاء الرسامين على بعد في اسلوبها وتفكيرها . فصورها ، ولا سيما تلك التي تحوكها حول الاحرف الابجـــدية ، مزيج عجيب من الحلم والزخرفة العثمانية الحسية . وهي اقرب ما تكون الى السرياليين .

ان الفنانين العراقيين كثيرون ، ومن الصعب ان نأتي على اسمائهم كلها ، غير اننا اذ نحاول ، بعد التمعن في لوحاتهم ، اكتشاف ما اذا كانوا يقاربون الاهداف الثلاثة التي ذكرناها ، نجد ان المحاولة مستمرة دائبـة عن طرق مختلفة ، اكثرها ما زال تجريبيـــاً يجمع بين التأثر بمدرسة باريس وبين الاحساس بقضايا العراق الاجتماعيـة من جهة ، او يجمع بين ضرورة الانطلاق المعـــاصر وبين ضرورة الانغراس في التراث الحضاري المحلّي ، من جهة اخرى . والذي لا مشاحة فيه هو ان في هذه المحاولات العسيرة الواعية تطلعاً عنيفاً الى خلق فن عراقي الوجه ، وبالتالي عربي اللسان .

آذار ١٩٥٨

الغريب

صدر في لندن عام ١٩٥٦ كتاب عنوانه « الغريب : دراسة في مرض القرن العشرين » لمؤلف يدعى كولن وِلسُن ، وهو اسم لم يكن قد سمع به أحد . وقد نزل الكتاب السوق الادبية نزول الزوبعة ، مثيراً الدهشة والنقاش ، لأن صاحبه لم يكن الا شاباً في الرابعة والعشرين من عمره ، ولم يتلق اية دراسة جامعية ، بينما دل كتابه على اطلاع عجيب السعة ، ونضج من خبر الحياة . فتراكض النقاد الى تحيته واكباره ، وقالت الشاعرة ايدث ستويل : « لقد قفز هذا الشاب بكتاب واحد الى مصاف الكتاب العظام . » وتضاعفت دهشة الناس عندما عرفوا ان كولن ولسن كان ، لفقره ، يقيم في غرفة واحدة في نزل ، ويبيت أحياناً في العراء ، وأنه كأستاذه الروحي برنرد شو ، استقى علمه من مكتبة المتحف البريطاني بجهد لم يوجهه احد .

لقد اعيد طبع هذا الكتاب * ــ ويجب ان نذكر انه ليس قصة غرامية ، بل دراسة فلسفية ــ اكثر من اثنتي عشرة مرة في اشهر قلائل . ومع ان رواج اي كتاب لا يدل بالضرورة على قيمته ، فان رواج مثل هذا الكتاب دليل على

---

* نقله الى العربية انيس زكي حسن بعنوان « اللامنتمي » .

التجاوب المترامي الذي لقيه في اذهان الكثيرين. إذن فالغريب الذي يبحث امره ليس بالنادر ، ولعل عشرات الآلاف من القراء احسوا بأن المؤلف انما اثار مشكلتهم ليحددها ويوضحها لهم : مشكلة الغربة الروحية .

وكلمة « الغريب » العربية ما هي الا كلمة تقريبية ، اذا قورنت بكلمة Outsider التي يستعملها المؤلف . فالـ Outsider هو « الخارج » او « الخارجي » ، هو الذي يضع نفسه في معزل عن المجتمع عن قصد او غير قصد ، لشعوره بغربته عنه . وهذا الانعزال او الخروج ، او هذه الغربة ، هي بالطبع ذهنية ، او روحية ، ولكنها تتخذ اشكالاً شتى ، وتغدو دافعاً لأنواع من السلوك ، قد تكون تعبيراً عن عبقرية صاحبها . ولهذا فان « الغرباء » الذين يدرسهم المؤلف هم على الاكثر من عباقرة الفكر والفن .

يمهد كولن ولسن لهذا الموضوع اولاً بدراسة عدد من الشخصيات الروائية التي ترمز الى هذه الغربة . فنرى الغريب اولاً في بطل رواية هنري باربوس « الجحيم » : انه رجل لا نعرف اسمه ، قابع في الزاوية ، يراقب كل شيء ويصغي الى كل شيء ، ولكنه لا يحب شيئاً ولا يتحمس لشيء ، لاعتقاده ان كل شيء في الحياة عديم المعنى . فيقول : « الحقيقة – ما الذي يقصدون بها ? » ان نظره ينفذ الى اعماق لا ينفذ اليها نظر غيره ، وهذا ما يجعله غريباً عن الآخرين . فهو إذ يعرف اكثر مما يعرفون ، لا يستطيع قبول ما يقبلون .

فاذا ما جئنا الى بعض ما كتب اتش . جي . ولز ، ثم الى رواية جان بول سارتر ، « الغثيان » ، نرى مثل هذا البطل يتكرر . فبطل « الغثيان » روكنتان ، يقول : « انني أعيش وحدي ، وحدي بالمرة . لا احدّث احداً ابداً ، ابداً . لا آخذ شيئاً ولا اعطي شيئاً . » وهو ايضاً يراقب الاشياء والناس ، ولكنه لا يعتقد ان أياً منهم حقيقي ، ولا يرى بينهم روابط تجعل من الحياة شكلًا ذا معنى . ولا يشعر بهذا الشكل في الوجود الا مرة واحدة ، عندما يسمع اغنية من اغاني الزنوج . حينئذ يصاب بما هو اشبه بنشوة الرؤيا ، ويزول عنه الغثيان . لقد جعل الفن من فوضى الحياة منطقاً ونظاماً . ولكنه سرعان ما يعود الى حالته السابقة

التي يعبر عنها اتش . جي . ولز بكلمته : « الانسان عاطفة لا طائل تحتها » .

وعندما نـــأتي الى بطل قصة « الغريب » لألبير كامو نكون قد توغلنا في الظلام اكثر فأكثر . فغريبنا هنا ، مرسو ، رجل يأبى كل انواع العاطفة . انه لا يحزن لموت امه ، ويقتل رجلاً لسبب تافه ، ويرفض الدفاع عن نفسه في المحكمة لينجو من الاعدام ، وقبل الاعدام يرفض تعزية الكاهن ، بل ويضربه لالحاحه على تعزيته . فالحياة في نظره عبث ، وليس فيها قيمة واحدة جديرة بتمسكه بها . فيقول « لقد فتحت قلبي لما في الكون من لامبالاة ... وكل ما تبقى لي من أمل هو ان ارى يوم اعدامي جمهوراً غفيراً من المتفرجين يقابلونني بصيحات اللعنـــة والشتيمة . »

وفي قصص همنغواي نقابل مثل هذا البطل باسماء مختلفة . انـــه لا يستطيع قبول الحياة كما هي ، لانـــه لا يعتبر وجوده او وجود اي شخص آخر ، امراً ضرورياً ، او امراً فيه سمو ، ويقول : « رأيت رجالا كثيرين يقتلون . انهم يموتون ميتة الحيوان ، لا ميتة الانسان ». اما عند الرومانسيين في القرن الماضي، وهم الذين آمنوا بأن الحياة صاعدة متقدمة ، فان البطل يشعر بأن الخطأ كامن في نفسه هو ، لا في الحياة او المجتمع ، ولذا فان عليه ان يحلل نفسه لنفسه، « ويعود من جديد خلال جحيم ذاته الدفينة . »

بعد هـــذا التمهيد يقول كولن ولسن : « ان مشكلة الغريب في جوهرهـا مشكلة حياتية» ولذا يجب بحثها ، بعد ان الممنا ببعض اعراضها من الأدب الروائي، كما نراها في الاحياء الذين عانوها . انها ليست قضية فكرية مجردة ، بل هي امر يعاش . فيتناول بالبحث رجالا عديدين ممن خلفوا اثراً واضحاً في الحضـــارة الغربية ، كلورنس العرب ، وفان غوخ ، وراقص الباليه نجنسكي، ووليم جيمز ، وتي . اس . اليوت ، ونيتشه ، ثم يعـود مرة اخرى الى بعـض الشخصيات الروائية ، وبخاصة « الاخوة كارامازوف » لدوستويفسكي ، ليجد فيهم ما يشير الى طريق النجـاة للغريب ، معرجـاً في النهاية على غورجيف والفيلسوف الهندي راداكرشنان .

ما هي مشكلة الغريب اذن ? بإيجاز ، هي هذه : ان الغريب لا يرضى بالحياة والمجتمع كما يراهما . وعدم الرضا هذا لا يتأتى عن الخيبة والاخفاق في العيش ، بل عن احساس بالحياة أشدّ ، ورؤية للاعماق أبعد ، مما يتصف به سواد الناس . وحينئذ إما ان ينصرف الغريب عن المجتمع الى يأس أشبه بالموت ، او يحاول ان يسيطر على ما في الحياة من قوى الفوضى والشر دون التنازل عن حساسيته المفرطة ورؤيته البعيدة ، فينتهي الى الجنون او الانتحار . هل من مخرج آخر ? يقول المؤلف ، أجل . هناك مخرج ، تدل عليه كتابات هؤلاء العباقرة الغرباء الذين انتهى معظمهم الى الجنون او الانتحار . لقد رأوه في لمحات خاطفة ،ولكنهم لم ينصرفوا الى فهمه كما انصرف الانبياء والقديسون .

ان الغريب يرى الناس على غير ما يرون انفسهم ، وادراكه لحالة الانسان هي غير ما يدركون . وكمثل على ذلك يروي المؤلف هذه الحكاية الشرقية عن غورجييف : « زعموا ان ساحراً غنياً كان له عدد لا يحصى من الاغنام . ولكنه كان رجلاً بخيلاً ، لا يستخدم راعياً ولا يبني سياجاً حول مرعى اغنامه . ولذا كانت اغنامه تتيه في الاحراش ، او تقع في الهاويات ، او تمعن في الهرب ، لانها تعلم ان الساحر يريد لحمها وجلدها .

« وأخيراً وجد الساحر وسيلة لحفظها . فنوم اغنامه تنويماً مغناطيسياً ، واوحى اليها اولاً بأنها خالدة ، وانها حين تسلخ لا يصيبها اي اذى ، بل ان السلخ على العكس من ذلك مفيد لها وملذ . واوحى اليها ثانياً ، بأنه رجل صالح يحب قطيعه حباً يجعله مستعداً للتضحية بكل شيء من اجل الغنم. واوحى اليها ثالثاً، بأنه اذا كان هناك ما سيحل بها ، فانه لن يحل بها في تلك اللحظة ، ولا في ذلك اليوم ، فلا حاجة بها الى القلق . واخيراً اوحى الساحر الى اغنامه بانها في الواقع ليست غنماً ابداً ، فاوحى الى بعضها بانها اسود ، والى بعضها بانها نسور ، والى بعضها بانها رجال ، والى بعضها بانها سحرة .

« بعد ذلك لم يبق لدى الساحر اي داع الى القلق بشأن اغنامه . لم يهرب منها

واحد قط ، بل كانت كلها تنتظر صاغرة اللحظة التي يطلب فيها الساحر لحمها وجلدها . »

هذا مثل على حالة الانسان . ولكن « الغريب » يقاوم هذه الحالة لانها مبنية على الوهم . ورفضه هذا الوهم قد يدفع به الى البطولة كما فعل لورنس ، او الخلق كما فعل فان غوخ ، وكركغارد ، ونيتشه .

ففي « اعمدة الحكمة السبعة » ، كتاب لورنس الشهير ، نرى في التلافيف تمرد لورنس * على الحياة الاوروبية ، وسعيه نحو حياة عنيفة يكون في عنفها تشتيت للوهم ، وايقاظ للقوى الروحية التي تنتعش باحتقار الدنيا وتحمل الألم البدني . فهو يرى ان الحرية الخلقية مستحيلة بدون الحرية البدنية ، والالم وسيلة هامة في التجارب التي يقرر بها مدى هذه الحرية . واذ يصف رفاقه العرب في الثورة العربية ، يقول : « في اثناء ثورتنا ، كثيراً ما كنا نرى رجالاً يساقون ، او يسوقون انفسهم ، الى اقصى حدود الاحتمال واشدها قسوة ، ولكن لم نر في ذلك قط ما يشير الى اي تصدع بدني. اما الانهيار فلم يكن ليصدر الا عن ضعف خلقي يأكل في البدن ... » فلورنس يشير الى وجود مخرج من مأزق الغريب ، اشبه بما يوصي به انبياء التأريخ . انهم يتمردون على الحضارة ، ويسعون الى الصحراء ليركزوا النظر في اعماق النفس الانسانية ، بعيداً عن المادة وطغيانها . ولكن لورنس وجد الطريق الى اعماق نفسه في تزعم الثائرين العرب ، لانه رأى فيهم نقض الاستقرار الاوروبي ، المغروس في الوهم . وهو يصف عرب البادية بقوله : « انهم قوم فطروا على الحركة الفجائية ، ومحركهم الاكبر هو المجرد ، الذي يدفع بهم الى الشجاعة القصوى والتنويع ... كالماء لا يستقرون ، وكالماء لعلهم اخيراً على كل شيء سيتغلبون . لقد راحوا منذ فجر الحياة يقذفون بانفسهم على شطآن الجسد في موجات متعاقبة . ولئن تكسرت كل موجة ، فانها كالبحر ،

* هذا الرأي في لورنس نلخصه كما يراه كولن ولسن ، وإن يكن لنا ، نحن العرب ، رأينا الخاص في منطويات اهداف لورنس السياسية إبان الحرب الاولى وما بعدها بقليل . (ج.ا.ج.)

هرأت قليلًا الصخر الذي تكسرت عليه ، وسيأتي يوم لعلها فيه ستطغي وليس ما يوقفها على المكان الذي احتلته دنيا المادة ، فترفرف روح الله فوق تلك المياه من جديد . »

كان في هذا المنحى الديني الصوفي نجاة لنفس الغريب لورنس . ولكن ما ان انتهت الثورة ، وعاد الى بلاده ، وخاب امله في تحقيق الوحدة العربية ، حتى انصرف عن الحياة ، بأن رفض المناصب العليا والاوسمة ، وغيّر اسمه ، والتحق نفراً في السلاح الجوي – فكان ذلك انتحاراً ذهنياً عبر فيه عن نقمته وغربته .

وفي فان غوخ يقدم لنا كولن ولسن مثلًا آخر على محاولة الغريب التغلب والسيطرة في سبيل النجاة . هناك من قال : « حياة كل امرىء طريق تؤدي الى نفسه ، الى ادراك ذاته . » وادراك الذات هذا عند فان غوخ معناه التعبير عن الذات . نحن لا نذكر فان غوخ الا رساماً ، ولكنه في الواقع عاش ثلاثين سنة قبل ان يرسم ، ولم يكب على الرسم الا في السنوات الثماني الاخيرة من حياته . لقد كانت الثلاثون سنة الاولى فترة غربة مريعة ، فترة بؤس متصل حاول فان غوخ السيطرة عليه بطرق شتى ، دون جدوى . وقد احس بديناميته العنيفة وهو دون السابعة عشرة ، ولكنها كانت دينامية تتفجر دونما هدف ، ولا تعود عليه الا ببؤس جديد ، لانه كل مرة يزداد يقيناً ببؤس العالم . فهو يدرك قطبية الحياة ، ويرى النقيضين الازليين يعملان في الوجود ، الا انه يرى النقيض المعادي للانسان اكثر مما يرى النقيض الآخر . ويبحث عما يعاضد الانسان، عما يقول له: اجل ، ان الوجود جميل .

وفي الرسم وجد اخيراً وسيلة للسؤال والجواب معاً . لقد قذف بالعقل والمنطق ارضاً ، وانصرف الى ايقاظ الحواس . اجل ، في الحياة شقاء كثير ، ولكن لا بأس . ليس لكل ما فكّر فيه الانسان خطورة ، سوى الرسم . ولوحاته تحاول التعبير عن ذلك عن طريق الضوء والشكل ، بحقول القمح التي يكاد لونها يؤذي العين ، بالليل المكوكب الذي تبدو سماؤه كمياه تدوّم تياراتها

وتتعاكس ، والنجوم ما عادت نقاطاً صغيرة ، بل هي حلقات ودوائر من نور ، واشجار السرو غدت لهباً خضراء ...

ولكن فان غوخ لم يكسب المعركة . فانه لا يكاد يعبر عن ايجابية الوجود بلوحة ما ، حتى يعود الى ادراكه النقيضَ المريع ، ويصاب بالجنون . وصورته الاخيرة المشهورة، لحقل من القمح يشقه طريق ترفرف فوقه غربان الشر ، خلاصة للحياة كما عرفها . لقد كان جوابه الاخير : كلا . « ان الانسان يموت شقيا . » وانتحر في المكان الذي رسم فيه الصورة .

وهنا يقول كولن ولسن : « لقد اخفق لورنس لانه رزح تحت وقر من الفكر ، كما اخفق فان غوخ ، لانه رزح تحت وقر من الشعور . »

هذا بعض كتاب « الغريب » . ومؤلفه يقيم الحجة على الحجة ، مستقياً من مئات الكتب والمؤلفين ، ليقول في احدى خلاصاته :

ان الغريب يريد ان ينهي غربته . انه يريد ان يعيد الى نفسه توازنها . انه يبغي حدة الادراك ، والتغلغل في النفس البشرية، والتخلص من التفاهة ، والسعي نحو قوة خارقة ، ولكنه يريد ان يعبر عن كل ذلك في شكل من الاشكال ، ليدنو من ايجابية الحياة . ونجاته هي في هذا التعبير ، في القول اخيراً : اجل ، إن الوجود جميل . ان مأساة الغريب هي مأساة كل إبداع .

١٩٥٧

محتويات الكتاب